

ROSSANO SILVA

**A ARTE COMO PRINCÍPIO EDUCATIVO: UM ESTUDO SOBRE O PENSAMENTO
EDUCACIONAL DE ERASMO PILOTTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Dulce Regina Baggio
Osinski

**CURITIBA
2009**

Agradecimentos

Ao meu orientador Carlos Eduardo Vieira, pela confiança e pela condução firme e gentil, e por me mostrar o sentido da pesquisa historiográfica.

A minha co-orientadora Dulce Regina Baggio Osinski, pelo apoio sempre presente, e pela discussão na relação entre o campo educacional e da arte.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa, Carla Chamon e Nívio Campos, pelas importantes observações e contribuições, para esse trabalho e para minha trajetória como pesquisador.

Aos professores do PPGE/UFPR: Liane M. Bertucci, Marcus A. Taborda de Oliveira, Marcus Levy A. Bencosta, Nadia Gaiofatto Gonçalves, Serlei M. Fischer Ranzi, que nas disciplinas do programa ou nas discussões foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho. Um agradecimento especial à professora Gizele Souza, pelas contribuições e incentivo ainda na especialização e nas leituras no Seminário de Dissertação.

As amigas e colegas de turma: Joseane pela postara sempre amigável e pelo companheirismo; Juraci pelo auxílio com a procura de fontes; Solange pela leitura atenciosa deste trabalho e pelos empréstimos de materiais; e a Marina pela amizade e pela grande aventura na USP. A todas vocês, muito obrigado, por tornar mais fácil conceber esta dissertação.

Aos demais amigos e colegas do programa e do GPHIE, Niltonci, Roberlayne, Telma, Alexandra, Francielly, Sidmar, Lausane e Diogo, que nas conversas, nas viagens, na ajuda nas pesquisas e na procura de fontes, contribuíram em muito para este trabalho.

A Dona Radhail Vellozo, pela ajuda e atenção na pesquisa realizada no Instituto Neopitagórico. A professora Chloris Casagrande Justen, pela contribuição significativa neste trabalho. A professora Marilda Iwaya por disponibilizar algumas de suas fontes de pesquisa.

Às seguintes instituições e equipes, pela disponibilização de seus arquivos e pelo atendimento gentil: Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná - BPP, Biblioteca de Ciências Humanas e Educação da UFPR, Casa João Turin - CJT, Casa da Memória de Ponta Grossa, Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto - IEPPEP, Instituto Neopitagórico - INP, Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-Pr, Museu Campos Gerais e Museu da Imagem e do Som – MIS.

Aos meus amigos, familiares e colegas de trabalho da SMED- Araucária e do Museu Alfredo Andersen que sempre estiveram presentes com palavras de apoio e conforto, entendendo as ausências e aquele “mau humor” característico. Um especial agradecimento a Cesar pelo companheirismo e apoio em todas as horas.

As amigas Adriana Vaz e Giovana Simão, que sempre acreditaram em meu potencial e foram fundamentais nesta pesquisa, nas conversas, empréstimos de fontes, referências e principalmente pela amizade.

A Deus por sempre dar força a esse filho, e sempre manifestar sua presença em minha vida.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
INTRODUÇÃO	1
1 POR UMA REBELDIA MAIS NOBRE: <i>HABITUS</i> FAMILIAR E FORMAÇÃO INICIAL	17
1.1 AMBIENTE FAMILIAR	17
1.2 ESCOLARIZAÇÃO INICIAL: ESCOLA MODELO	23
1.2.1 Ginásio Paranaense	27
1.3 CENTRO DE CULTURA FILOSÓFICA	39
1.4 ESCOLA NORMAL SECUNDÁRIA DO PARANÁ	52
1.5 CONCEPÇÃO EDUCACIONAL DE PILOTTO: PARA UM HUMANISMO INDIVIDUALISTA	58
2 UM EDUCADOR DE ALMA ROMÂNTICA NO CAMPO ARTÍSTICO CURITIBANO	63
2.1 PARTICIPAÇÃO NA IMPRENSA	64
2.1.1 “Gurizada, Vamos Desenhar”: uma Experiência de Arte Infantil	69
2.1.2 Erasmo, um Moço da Joaquim?	74
2.2 PARTICIPAÇÃO NO CAMPO ARTÍSTICO E LITERÁRIO	88
2.2.1 Exposição de Arte Infantil de 1944	96
2.2.2 Estudo da Arte Paranaense e a Concepção de Arte de Pilotto	104
3 PELA ESCOLA NOVA NO PARANÁ: A ATUAÇÃO NA ESCOLA DE PROFESSORES E NO INSTITUTO PESTALOZZI	116
3.1 INÍCIO DAS ATIVIDADES DOCENTES	116
3.2 NA ESCOLA DE PROFESSORES: A VALORIZAÇÃO DA CULTURA COMO PRINCÍPIO FORMATIVO	121
3.2.1 Escola de Professores como um Centro de Cultura	131
3.3 INSTITUTO PESTALOZZI: A ESCOLA NOVA NO PARANÁ	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
FONTES	154
REFERÊNCIAS	162
ANEXOS	168

RESUMO

Esta pesquisa analisa a atuação de Erasmo Pilotto (1910-1992) como intelectual e articulador da Escola Nova no Paraná nas décadas de 1930 a 1950, especialmente no tocante às suas ideias para o ensino de arte. O período escolhido representa na trajetória de Pilotto o amadurecimento de seu pensamento educativo que teve forte valorização da experiência estética como princípio formativo, especialmente para a criança e o professor, através da interlocução de autores como Tolstoi, Dewey, Gentile e Montessori. Apesar de não ter atuado como professor de arte, Pilotto esteve à frente de grupos que discutiam a modernização da arte e do ensino no Paraná, participando de iniciativas que buscavam trazer a Curitiba os preceitos do Movimento pela Escola Nova e as discussões sobre a arte moderna. Iniciativas como a da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, a organização de exposições infantis de arte, a participação na criação do Salão Paranaense de Belas Artes e na Escola de Música e Belas Artes, a contribuição na revista *Joaquim*, caracterizam a ação do intelectual frente ao campo artístico. Reconstruir sua trajetória nos diversos espaços de sociabilização e atuação onde o intelectual teve contato com a arte e com ideias educativas ligadas ao seu ensino significa buscar os agentes com os quais Pilotto manteve contato. O referencial teórico que auxilia na construção dessa trajetória mantém relação com os conceitos de campo, capital e *habitus* de Pierre Bourdieu, além da contribuição teórica sobre a história intelectual de Carlos Eduardo Vieira e Helenice Rodrigues da Silva. Para a realização da pesquisa foram utilizadas fontes provenientes de diversos arquivos e centros de pesquisa de Curitiba e Ponta Grossa. As fontes pesquisadas são de tipologias variadas divididas em: documentos oficiais, periódicos, manuscritos e documentos não publicados, obras e depoimentos. Assim, pretende-se com esta investigação lançar um olhar sobre a trajetória de Erasmo Pilotto, enfatizando suas opções teóricas e conceituais sobre a arte e seu ensino.

Palavras Chave: Erasmo Pilotto, Intelectuais, História da Educação, História do Ensino de Arte.

ABSTRACT

This research analyzes the performance of Erasmo Pilotto (1910-1992) as an intellectual and articulator of the New School in Paraná from the decade 1930 to 1950, especially regarding his ideas for art teaching. The period chosen represents Pilotto's trajectory, the maturity of his educational thought that had strong valorization of the aesthetic experience as a formative principle, especially for the child and the teacher, through the interlocution of authors such as Tolstoy, Dewey, Montessori and Gentile. Despite of not having worked as an art teacher, Pilotto was in front of groups that discussed the education and art modernization in Paraná, participating of initiatives that tried to bring to Curitiba the precepts of the New School Movement and the discussions about modern art. Initiatives such as the Brasília Itiberê Society of Artistic Culture, organization of children's art exhibitions, participation in the creation of the Paranaense Hall of Fine Arts and the School of Music and Fine Arts and contribution to Joaquim magazine characterize the action of the intellectual front the artistic field. Reconstruct his trajectory in different socialization and action spaces where the intellectual had contact with art and educational ideas related to its teaching, means to search the agents with whom Pilotto had contact. The theoretical framework that helps to build this trajectory keeps a relationship with the concepts of field, capital and habitus of Pierre Bourdieu, in addition to the theoretical contribution about the intellectual history of Carlos Eduardo Vieira and Helenice Rodrigues da Silva. Many archives and research centers of Curitiba and Ponta Grossa were used to perform the research. The sources studied are from different typologies and are divided into: documents, periodicals, manuscripts and unpublished documents, books and testimonies. So this research intends to view the trajectory of Erasmus Pilotto, emphasizing his theoretical and conceptual options about the art and its teaching.

Keywords: Erasmo Pilotto, Intellectuals, Education History, History of Art Teaching.

INTRODUÇÃO

Como o espírito humano se liberta pela literatura e como a pedagogia é acanhada para acompanhar o extraordinário vão de libertação e aprofundamento que daquela lhe vem. Se numa biblioteca estiverem de um lado a literatura e de outro a pedagogia, muito mais profunda será a humanidade da primeira que a da segunda. A segunda é quase uma mendiga bem montada, a primeira é, nem sei que, um roldão, talvez, mas grandioso e único.

O que revela a citação acima? Um descontentamento com a pedagogia, que não cumpriria o seu papel, apesar de todo seu aparato e discurso? Ou, então, exprimiria a visão que a literatura, ou a arte, é o princípio libertador do espírito humano? São palavras que ganham um peso diferente, por terem sido proferidas por alguém que disse ter dedicado toda sua vida à causa educacional, e não por um artista ou literato, como pareceria a princípio.

Escritas em dezembro de 1971¹, por Erasmo Pilotto (1910-1992), educador e intelectual paranaense que participou ativamente dos campos educacional e artístico, especialmente nas décadas de 1930 a 1950, as palavras acima trazem a preocupação maior desta pesquisa, que é investigar o papel atribuído à arte no pensamento educacional de Pilotto, lançando um olhar sobre sua trajetória intelectual, especialmente, suas concepções sobre o papel da arte na educação.

Na delimitação temporal da pesquisa, serão privilegiadas na análise as décadas de 1930 e 1940, pois esse período concentra um grande número de ações de Pilotto que contribuíram para o campo artístico e educacional paranaense. Não obstante, recuos e avanços nessa delimitação se farão necessários para melhor compreendermos a trajetória desse intelectual. A formação inicial de Pilotto acontece nas décadas de 1910 a 1920, sendo, dessa forma, necessário recorrer a esse período para compreender esse aspecto de sua trajetória. Da mesma forma, a maior parte de sua produção bibliográfica avança a década de 1950, nos obrigando novamente a buscar em outro momento de sua trajetória fontes de pesquisa.

O contexto da educação que envolveu a trajetória de Erasmo Pilotto revela um período de disputas diversas no campo educacional entre os projetos que apresentavam:

[...] a educação do povo e o desenvolvimento nacional como as duas faces de uma mesma questão. O movimento cívico/nacionalista, o movimento

¹ A data de 1971 é indicada no próprio texto publicado em 1974, no livro Obras II, página 194.

higienista, a bandeira da industrialização e da educação do povo foram projetos que se associaram e, assim, formaram a atmosfera intelectual que enfatizava a educação como meio privilegiado de constituição da identidade do povo e da nação, bem como de condição para o desenvolvimento econômico e o bem-estar social (VIEIRA, 2001b, p. 2).

Dessa forma, o período circunscrito entre as décadas de 1920 até 1960 representa um marco no debate educacional, sem precedentes na história da educação brasileira, que, para Vieira:

Sem nenhuma pretensão de afirmar a maior importância desse período, [viso] somente salientar que a chamada questão educacional no Brasil, da fundação da Associação Brasileira de Educação (ABE) na década de vinte até promulgação da Primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em 1961, antes de ser um confronto entre especialistas, constituía-se em um debate de proporções nacionais (VIEIRA, 2001b, p. 2).

O debate educacional do período, que de maneira diferente daquele ocorrido nos períodos anteriores e posteriores, polarizou um conjunto diversificado de interlocutores que, ao longo dessa fase, assumiriam posições estratégicas, envolvendo intelectuais de diversas áreas e levando seus principais protagonistas a ocuparem posições institucionais de grande relevo, envolvendo a imprensa e vários setores organizados da sociedade. Tal debate centralizou as discussões da questão educativa no interior dos projetos defendidos pelas principais correntes intelectuais e políticas em disputa, representadas pelos partidários do Movimento pela Escola Nova², que, em contraste com a pedagogia católica, mobilizaram estratos intelectuais laicos em torno da bandeira da universalização da escola pública, laica e gratuita.

Como um dos protagonistas do Movimento pela Escola Nova no Paraná, Erasmo Pilotto apresenta uma trajetória como educador e gestor público ampla e variada, dividida em várias esferas: a do professor, do escritor, do crítico de arte e do político. Tal trajetória é caracterizada:

[...] por uma ampla interlocução e intervenção em diversos campos da cultura: da pedagogia às artes plásticas, da filosofia à literatura. Leitor e intérprete de filósofos e literatos como Spinoza, Nietzsche, Tolstói, Rousseau, Goethe, entre outros, Pilotto se notabilizou pelos estudos e pelas intervenções que realizou sobre o campo da cultura paranaense,

² Será utilizada no trabalho a expressão Movimento pela Escola Nova, pois, para Vieira, expressões como Escola Ativa, Pensamento Escolanovista ou Pioneiros da Educação Nova não representam a pluralidade de ideias e concepções do movimento, além de prejudicar a compreensão histórica do mesmo. O autor alerta que mesmo a expressão Movimento pela Escola Nova não está isenta de ambigüidades e riscos de generalização (VIEIRA, 2001b, p. 1-2).

particularmente sobre os processos de organização da escola pública e sobre os processos de formação de professores (VIEIRA, 2001b, p. 3).

Na presente dissertação serão enfatizadas as esferas artísticas e educacionais da ação de Pilotto. No campo educacional, atuou na Escola de Professores³ entre os anos de 1933 a 1946, promovendo a divulgação de seu pensamento ligado ao Movimento da Escola Nova e priorizando a cultura e a arte como princípios formadores do professor. Fundou em 1943 uma escola particular, o Instituto Pestalozzi, para alunos de pré-primário, para colocar em ação seu projeto educativo. Entre os anos de 1949 e 1951, foi Secretário da Educação e Cultura, criando os Cursos Normais Regionais no interior do Estado e os Programas Experimentais que dedicavam grande parte do currículo ao ensino de arte. Sistematizou sua concepção educacional por meio da publicação de diversos livros e ensaios destinados a discutir os fundamentos filosóficos da educação, publicados entre os anos de 1946 a 1987⁴. Essas são algumas das iniciativas de Erasmo Pilotto no âmbito da organização do sistema escolar paranaense.

Sua atuação no campo das artes apresenta uma grande diversidade de ações⁵, tendo lugar no interior de grupos interessados no debate em relação à modernização das artes e da literatura em Curitiba. Um dos espaços de discussão sobre a arte moderna e o modernismo foi o Centro de Cultura Filosófica - CCF, fundado por Pilotto em 1927. Participou ainda da fundação e criação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI⁶, atuando com o grupo de intelectuais e artistas ligados à instituição em seus projetos, como o da realização de concertos populares de música, da criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná - Embap.

³ A Escola Normal Secundária de Curitiba permaneceu como Escola de Professores de 1938 até 1946, quando a Lei Orgânica do Ensino Normal, embutida na Reforma Capanema, unificou em nível nacional os cursos de formação do magistério. Nessa ocasião, por atender às especificações da lei, transformou-se em Instituto de Educação do Paraná (MIGUEL, 1997, p. 74). Em 1992, em homenagem ao professor Erasmo Pilotto, passa a se chamar Instituto de Educação Professor Erasmo Pilotto, e no ano de 1993, Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto, designação utilizada até hoje. Na pesquisa, com exceção de citações, manteremos a referência como *Escola Normal*, quando referir-se à formação escolar de Pilotto e de seus familiares, e *Escola de Professores* quando referirmos ao período de sua atuação na instituição nas décadas de 1930 e 1940.

⁴ Ver anexo 1, cronologia das obras publicadas de Erasmo Pilotto.

⁵ Ver anexo 2, com a relação de espaços de atuação de Erasmo Pilotto, no campo educacional e artístico.

⁶ A SCABI foi criada em 1944, por Erasmo Pilotto, Fernando Correa de Azevedo, Raul Gomes e Adriano Robine, sendo seu primeiro presidente Fernando Correa. Seu objetivo principal era a divulgação da música através de cursos e concertos populares (GOMES, 8 jun., 1946).

Sua inserção no campo literário se dá com a publicação de ensaios sobre artistas e escritores paranaenses, com a participação na imprensa, nos jornais *Diário da Tarde* e *O Dia*, nos quais escreveu crônicas e críticas de arte, e também na revista *Joaquim*, na qual, além de publicar ensaios e entrevistas com artistas, atuou como diretor.

Pelo exposto, apontamos que o objetivo principal da pesquisa é investigar, a partir da trajetória intelectual de Erasmo Pilotto, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, o papel que o intelectual atribui à arte e seu papel na educação, enfatizando as tensões existentes entre a ideia de modernidade na educação e na arte. Partindo desse objetivo geral temos como objetivos específicos: traçar as redes de sociabilidade do intelectual, procurando na relação com outros intelectuais suas concepções sobre arte e educação, além de analisar o papel atribuído à cultura e à arte na formação de professores nas iniciativas realizadas por Erasmo Pilotto.

A presente dissertação inscreve-se no âmbito da História da Educação, mais especificamente na História Intelectual da Educação, temática que, desde a década de 1990, tem reunido historiadores da educação como Clarice Nunes (2000), Carlos Eduardo Vieira (2001), Marta Maria Chagas de Carvalho (1998) e Zaia Brandão (1999).

Sobre a produção historiográfica existente que investiga a trajetória e o pensamento educacional de Erasmo Pilotto, temos a contribuição de Carlos Eduardo Vieira (2001, 2002, 2007b e 2007c), que realizou estudos sobre as ideias educativas do intelectual e sua inserção no Movimento pela Escola Nova. Para o autor, a ideia da educação para a vida, no pensamento de Pilotto, estava ligada a uma concepção espiritualista contrastante com a crescente cientificização do campo educacional, não se resumindo ao “utilitarismo propiciado pela instrumentalização técnica e científica, pois a vida, categoria chave na sua filosofia, expressa uma realidade profunda que nem a ciência, nem a teologia são capazes de apreender plenamente” (VIEIRA, 2002, p. 299). A hipótese formulada por Vieira atribui à arte um papel de destaque na pedagogia pilottiana, um papel que vai além da concepção de arte como mera atividade. Fundamental para nossa investigação, essa hipótese é nosso ponto de partida. Ela nos indica que a proposta pedagógica de Pilotto se diferencia das orientações teóricas hegemônicas no Movimento pela Escola Nova neste período, apoiadas principalmente nas disciplinas científicas (biologia, psicologia e sociologia). Pilotto sustentou a criação, a liberdade, a sensibilidade, a individualidade

e a espiritualidade como ideias-chave no processo educativo, bem como a arte como o meio privilegiado para alcançar essas dimensões existenciais, de maneira que o educador pudesse levar o educando a participar da “grandeza do mundo” (PILOTTO, 1973, p. 182).

Outra contribuição é o livro *A formação do professor e a organização social do trabalho*, de Maria Elisabeth Blanck Miguel (1997). A obra analisa as ideias de Pilotto e sua ação na organização do sistema estadual de ensino. Para a autora, a obra de Erasmo Pilotto foi referência para o processo de formação de professores a partir de 1938 no Paraná. Miguel avalia que sua concepção de ensino estava vinculada às condições individuais do aluno como crescimento e maturação, além de valorizar o meio como motivador do ato de aprender, deixando assim transparecer tanto os ideais da Escola Nova como da Pedagogia Ativa. A autora aponta ainda para dois elementos na concepção de aprendizagem: a “automatização do aprendizado” e a “assimilação do saber”, indicando que sua concepção pedagógica contemplava elementos da Pedagogia Tradicional e da Pedagogia Ativa, colocando-os “numa concepção educacional cujo fim último era a transmissão da cultura geral numa escola palpitante de vida” (1997, p.137-138). Miguel caracteriza Pilotto como um educador eclético que procurava “encontrar naqueles que lhe serviram de modelo melhores formas de realizar a educação pública [...] no ecletismo buscava a síntese educativa que abrangesse a transmissão e criação da cultura, aliada à Pedagogia” (1997, p. 109). Nesse sentido, a investigação de Miguel demonstra a centralidade das ideias de Pilotto na formação de professores.

Nos diversos espaços de atuação, Erasmo Pilotto esteve em contato com artistas, professores e literatos, como Raul Gomes⁷, Adriano Robine⁸, Dalton Trevisan⁹, Osvaldo Pilotto¹⁰, Poty Lazzarotto¹¹, Guido Viaro¹², entre outros que serão

⁷ Raul Rodrigues Gomes (Piraquara, 1889 – Curitiba, 1975). Professor, jornalista, pesquisador. Participou de diversas entidades culturais, como a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Sociedade de Amigos Alfredo Andersen e Academia Paranaense de Letras. Atuou nos jornais o Diário da Tarde e o Dia (BOIA, HOERNER JR e VARGAS, 2001, p. 216) e (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná, 1991, p. 191).

⁸ Adriano Gustavo Carlos Robine, professor na Escola de Professores e no Colégio Estadual do Paraná. Foi parceiro de Erasmo Pilotto na criação do Instituto Pestalozzi (COLÉGIO Estadual do Paraná, 2008) e (OSINSKI, 2006, p. 80).

⁹ Dalton Trevisan (Curitiba, 1925). Escritor, considerado pela crítica especializada como o melhor cronista brasileiro. Estudou no Ginásio Paranaense e formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Paraná (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná, 1991, p. 185-191).

¹⁰ Osvaldo Pilotto; outra grafia de seu nome encontrada nas fontes é Oswaldo Pilotto (Ponta Grossa, 1901 – Curitiba, 1993). Foi professor e diretor da Escola de Professores e da Escola de Música e Belas do Paraná e professor catedrático de diversas cadeiras na UFPR. Sua atuação no campo

abordados no decorrer da dissertação. Compreende-se que o estudo de sua trajetória deverá se guiar pela investigação de suas relações com os campos educacional e artístico e com os agentes neles envolvidos.

A investigação de trajetórias deve ter no horizonte o conjunto das relações objetivas tecidas pelos diferentes agentes envolvidos em um determinado contexto, pois “quem pensaria em evocar uma viagem sem ter uma ideia da paisagem na qual ela se realiza?” (BOURDIEU, 1996a, p. 190). Traçar a trajetória de um intelectual na perspectiva adotada é falar de intelectuais de um modo mais abrangente, pois, por mais que se dedique à trajetória de um agente, deve-se procurar sua interlocução com os demais intelectuais do meio, buscando em suas redes e espaços de socialização as tensões contínuas “entre texto e contexto, entre a singularidade dos agentes e a impessoalidade dos sistemas discursivos” (VIEIRA, 2007, p. 380).

Dessa forma, além dos autores que tratam da obra de Pilotto, foram consultadas obras que trataram de outros personagens que fazem parte dessa trajetória. Sobre a relação de Erasmo Pilotto com o campo artístico temos as contribuições de Giovana Terezinha Simão (2006) e de Dulce Regina Baggio Osinski (1998 e 2006). Apesar das autoras não investigarem especificamente a obra de Erasmo Pilotto, suas contribuições revelam-se nos estudos sobre os artistas-professores que tiveram contato com o intelectual.

Osinski (1998), em sua dissertação, analisa a contribuição na formação do pensamento em ensino de arte no estado, de artistas estrangeiros que se estabeleceram no Paraná, especialmente em Curitiba, e afirma que até a década de 1950 as iniciativas voltadas ao desenvolvimento do ensino de arte foram impetradas por imigrantes europeus, como Mariano de Lima, Alfredo Andersen, Guido Viaro e

cultural se deu na criação do Salão Paranaense, na direção da Biblioteca Pública do Paraná, na Academia Paranaense de Letras e no Instituto Histórico Geográfico do Paraná, entre outras instituições. Publicou diversas obras e atuou como colaborador de jornais como O Dia o Diário da Tarde e Gazeta do Povo. É primo de Erasmo Pilotto e irmão do escritor Valfrido Pilotto (BOIA, HOERNER JR e VARGAS, 2001, p. 21).

¹¹ Napoleão Potyguara Lazzarotto, mais conhecido como Poty (Curitiba, 1924 – Curitiba, 1998). Desenhista, gravurista, professor de gravura e muralista. Participou do grupo da revista *Joaquim*, como colaborador e ilustrador. Artista premiado em diversos salões e concursos nacionais e internacionais (POTY, 2008).

¹² Guido Pelegrino Viaro (Badia Polesine, Itália 1897 – Curitiba - Pr 1971). Pintor, ilustrador, desenhista, gravador, professor e crítico. Cursa pintura em Badia Polesine, Itália, em 1907. Vem para o Brasil em 1927. Fixa residência em Curitiba, em 1929. “Considerado por muitos como o responsável pela introdução do Paraná na modernidade das artes plásticas [...] descobriu no campo educacional novas possibilidades de intervenção social, cujas as (sic) ações, circunscritas à cidade de Curitiba, compreendem o período que vai de 30 até meados dos anos 60 do século XX” (OSINSKI, 2006, p. 2).

Emma e Ricardo Koch. Desses artistas, Viaro e Emma Koch¹³ foram os que tiveram contato com Pilotto, atuando inclusive em projetos comuns.

Viaro compartilhou com Pilotto diversos projetos e diversos espaços de atuação, como a Escola de Desenho e Pintura, a revista *Joaquim*, o Salão Paranaense de Belas Artes e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, locais nos quais as diferentes concepções de modernidade na arte e na educação entraram em disputa. De acordo com a autora, Viaro desenvolvia atividades relacionadas ao ensino de arte para três grupos distintos: professores, artistas e crianças (OSINSKI, 1998, 2006). Buscava para cada grupo um objetivo específico dentro de uma “conduta pedagógica”¹⁴, estando essas ações ligadas pelo mesmo pensamento de que a expressão, por meio da arte, só poderia ocorrer condicionada à liberdade” (1998, p. 248). A década de 1940 foi para esses personagens um momento de disputa e busca, através de seus projetos artísticos, de reconhecimento no campo artístico paranaense.

A contribuição de Koch nos projetos de Erasmo Pilotto sobre ensino de arte é investigada por Simão (2003). Para a autora, no Paraná, os ideais do Movimento pela Escola Nova, tanto para o ensino em geral como para o ensino de arte, tiveram particularidades, como a gestão do governador Moisés Lupion, que apresentou na sua plataforma de governo propostas voltadas às atividades culturais, convidando Erasmo Pilotto para o cargo de Secretário da Educação e Cultura - SEC, que por sua vez convidou a professora Emma Koch como técnica da Seção Artística, atuando na implantação das Escolinhas de Arte.

Embora não seja objetivo desse trabalho avaliar o período de atuação de Pilotto na SEC, a contribuição de Simão vem da hipótese levantada de que a “educação estética” de Pilotto foi ressaltada em todos os lugares por onde ele passou, tendo sua relação com os artistas locais contribuído para a efetivação de

¹³ Emma Koch e o artista Ricardo Koch, seu marido, foram “educadores em arte de nacionalidade polonesa [...] No final dos anos 1930, foram contratados pelo Governo Polonês para dirigir um internato para rapazes mantido pela Sociedade Polonesa em Curitiba, onde acabaram se radicando. O casal atuou em diversas instituições de ensino, entre elas o Colégio Estadual do Paraná. Emma Koch [a convite de Pilotto] esteve junto à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, num trabalho direcionado à formação de professores e ao público infantil, que propunha a criação de clubes infantis de cultura e de assistência técnica às escolas primárias” (OSINSKI, 2006, p. 2).

¹⁴ O pensamento educacional de Viaro convergia com as ideias da livre-expressão de Lowenfeld, apesar de ser pouco provável que tenha tomado contato com essas obras, pelo difícil acesso a elas, que chegariam à discussão no cenário estadual apenas na década de 1960. Assim sua orientação viria de sua formação como artista ligado às correntes modernas europeias de tradição expressionista e pelo contato com outros educadores, entre eles Erasmo Pilotto (OSINSKI, 2006).

uma proposta de educar pela arte que se aproxima das ideias de Herbert Read¹⁵. Apesar de se concordar com a autora em relação a uma aproximação de Pilotto com as ideias de Read, especialmente no tocante à centralidade da arte na proposta pedagógica, aponta-se para o fato de que Pilotto não apresenta Read como referência às suas pesquisas. Nesse sentido, a aproximação pode se dar em aspectos pontuais e não de uma interlocução direta com o autor.

Em relação aos espaços ocupados por Pilotto, temos a contribuição de Marilda Iwaya, que, na sua dissertação *Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto (1940-1960)*, procura traçar as representações¹⁶ elaboradas sobre a Escola de Professores, privilegiando o uso de fontes orais. Seu trabalho constitui para esta pesquisa uma importante referência, pois, além da alusão direta de muitos depoimentos sobre Pilotto, a obra é significativa, já que trabalha com um espaço de sociabilidade do intelectual, onde grande parte de sua teoria educacional foi desenvolvida.

Esta pesquisa se insere tanto na história intelectual da educação como na história do ensino de arte. Dessa forma, não se pode deixar de avaliar a contribuição de Ana Mae Barbosa (1989) neste último campo. Para a autora, com a entrada das ideias do Movimento pela Escola Nova no Brasil, o ensino de arte passa de uma concepção utilitarista e profissionalizante para uma concepção humanista que valoriza a expressão e a criatividade de crianças e adolescentes. Seguindo esses princípios, no final da década de 1920, contribuem para a divulgação da arte como expressão os artistas Anita Malfatti e Mário de Andrade. A primeira criou classes de arte para crianças, onde aplicava os princípios da arte moderna aprendidos em seus estudos na Alemanha e no EUA. Mário de Andrade, por sua vez, à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, conduz investigações sobre o desenho infantil. Ambos estão ligados ao movimento modernista, assentando suas concepções sobre arte infantil em valores modernos de arte.

A ligação mais efetiva entre o ensino de arte e o Movimento pela Escola Nova acontece pela divulgação das ideias de John Dewey. Em seu livro *Recorte e colagem*, Ana Mae Barbosa (1989) investiga a apropriação das ideias do educador norte-americano no contexto brasileiro, por meio da interlocução com Anísio

¹⁵ Para Read a arte ocupa o local central do currículo escolar devendo conduzir todo o trabalho pedagógico. A relação de Pilotto com o pensamento de Read será analisada no capítulo dois.

¹⁶ O termo representação é tomado por Iwaya a partir da leitura do historiador Chartier.

Teixeira, Nereu de Sampaio e Artus Perrelet, que de diferentes formas se apropriaram das concepções de ensino de arte de Dewey. Para Barbosa, no período compreendido entre 1927 até 1935 ocorreu a modernização do ensino de arte com o equilíbrio entre “a abordagem nacionalista do ensino de arte centrada em conteúdos [...] e a idéia da universalidade da linguagem infantil” (1989, p. 17), desenvolvida por Nereu de Sampaio. O estudo de Barbosa limita-se às realidades dos estados do Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais e Distrito Federal. Apesar dessa limitação, destacamos sua obra por ter sido uma das primeiras a se preocupar com a história do ensino de arte no Brasil.

A história do ensino de arte no Paraná tem recebido investimentos de pesquisadores desde a segunda metade da década de 1990, por intermédio do Programa de Pós-graduação em Educação - PPGE da UFPR. Além das pesquisas já apresentadas de Osinski (1998 e 2006) e de Simão (2003), temos a contribuição de Ricardo Carneiro Antonio (2001): *O Ateliê de arte de Alfredo Andersen – 1902-1962*, cujo objetivo foi investigar a atuação da instituição reconstruindo sua cultura escolar; e de Luciana Wolff Apolloni Santana (2004): *A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino da Arte e Ofícios de Antônio Mariano de Lima*, que investigou a atuação pioneira de Mariano de Lima e de sua escola.

Esta pesquisa se insere nesse movimento, pois, apesar de não ser considerado um professor de arte, Pilotto enfatizou a arte como princípio formativo tanto da criança como dos professores normalistas.

A opção de investigar a trajetória de um intelectual ou de um grupo intelectual não se resume a um interesse biográfico ou ao culto a personalidades de destaque em determinado campo. Para Rodrigues da Silva, a história intelectual difere da “tradicional ‘história das idéias’ (no sentido francês do termo)”, que, “quase sempre, se restringe a uma crônica de idéias e a uma justaposição cronológica de resumos de textos políticos ou filosóficos.” Se distingue também “da nova história cultural, definida por Roger Chartier, no sentido de uma restituição das práticas culturais” (2002, p. 13). Nesse sentido, a perspectiva desta pesquisa é:

[...] estabelecer os nexos, as relações entre os intelectuais, as correntes de pensamento e seu meio social. Investigamos os intelectuais porque consideramos que as suas idéias e as suas trajetórias são testemunhos privilegiados dos diversos projetos formativos que demarcam as disputas em torno do processo de formação das novas gerações (VIEIRA, 2001a, p. 55).

Ou seja, “a história intelectual deve privilegiar a leitura de um texto em relação a seu contexto [o que significa] considerar a obra em relação à formação social e cultural de seu autor ao espaço ou ‘campo’ de produção e à conjuntura histórica desse último” (RODRIGUES DA SILVA, 2002, p. 12).

Mas quem são os intelectuais? O que caracteriza um agente como um intelectual? Para Helenice Rodrigues da Silva (2002), a noção de intelectual tem um caráter polissêmico, modificando-se segundo o momento histórico e social, uma vez que diferentes períodos fornecem diferentes representações sobre a intelectualidade. De acordo com Vieira (2007b), a vontade de estar em sintonia com a modernidade foi um fator de mobilização para grupos de diferentes tendências intelectuais, motivados principalmente pela crença no progresso e na necessidade de intervenção na sociedade. Nesse sentido, o autor aponta quatro aspectos principais que caracterizam o intelectual moderno:

- 1) sentimento de pertencimento a estrato social específico (intelectuais/intelligensia), através da construção de uma identidade que se estrutura a partir da relação (familiaridade e/ou formação) com a cultura, seja ela artística, filosófica, científica ou pedagógica; 2) engajamento político propiciado pelo sentimento de missão social; 3) elaboração e veiculação do discurso que estabelece a relação entre educação e modernidade; 4) assunção do Estado como agente político, por excelência, para a efetivação do projeto moderno de reforma social (VIEIRA, 2007c, p. 20).

Encontramos em Pilotto as quatro características apontadas: o sentimento de pertencimento a um grupo ligado aos campos artístico e educacional paranaense, o sentimento de missão social associado à ênfase na representação do magistério como missão, associado também à terceira característica de centralidade na questão educativa, pois é à educação que Pilotto credita seus maiores esforços e investimentos, além da posição de creditar ao estado a efetivação da reforma social através da educação.

Na obra *As regras da arte*, Bourdieu, ao discutir o papel atribuído aos intelectuais no passado e no presente, define intelectual como um ser paradoxal “que não podemos pensar como tal enquanto não o apreendemos através da alternativa obrigatória da autonomia e do engajamento, da cultura pura e da política. Isso porque ele se constituiu historicamente, na e pela superação dessa oposição” (BOURDIEU, 1996a, p. 370). A autonomia e a autoridade são conferidas pelo fato de esses agentes estarem em um campo específico, no qual detêm determinado poder. Para Bourdieu, os intelectuais passam a interferir na vida política, enquanto

autoridades específicas, mas alerta que os campos da arte, ciência e literatura possuem autonomias relativas, ou seja, não podem ser desvinculados de outras esferas, como a política e a economia, por exemplo.

No campo intelectual paranaense, Erasmo Pilotto era reconhecido enquanto uma autoridade da área educacional, o que lhe dava autonomia para realizar suas ações na Escola de Professores. Da mesma forma, os intelectuais ligados ao Movimento pela Escola Nova, de um modo geral, buscavam se autorrepresentar como técnicos investidos de autonomia em relação à política e inseridos em um campo intelectual que lhes garantia um discurso da “verdade” científica. Mas apesar da ideia de autonomia suas ações estavam diretamente ligadas às esferas políticas, já que a maior parte dos intelectuais, ligados ao Movimento pela Escola Nova, assumiam cargos vinculados à esfera pública. E, como já destacado por Vieira (2007d, p.20), para esses intelectuais a esfera pública era o local por excelência para a intervenção social. Para Pilotto, a interação com o campo político lhe permitiu assumir diversos cargos de destaque nas Escolas Normais de Paranaguá, Ponta Grossa e Curitiba, chegando ao cargo de Secretário de Educação do Estado do Paraná, posições que não podem ser unicamente atribuídas a sua competência técnica, mas também às suas redes de relação.

A distribuição de um cabedal específico (econômico, social-cultural ou simbólico) determina a posição de um agente dentro de um espaço que, na terminologia de Bourdieu, é denominado de *campo*, definido como o espaço social de relações no qual são estabelecidos/impostos os critérios de nomeação, de classificação e de distinção social. Os diferentes campos (político, cultural, literário) mantêm relações e também uma autonomia relativa, na qual se manifestam relações de poder. O que, para Ortiz (1994, p. 21), implica afirmar que o campo “se estrutura a partir da distribuição desigual de um *quantum* social que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio.” No qual existem aqueles que detêm grande capital social, e aqueles situados no polo oposto se caracterizam pela ausência desse capital. Por exemplo, no caso do campo literário, o capital que se refere à autoridade e à luta entre os agentes é a disputa em torno da legitimidade de sua linguagem poética, no qual os escritores que dispõem de maior capital possuem, em contrapartida, maior celebridade e prestígio, tendo inclusive o direito de impor, para os demais componentes do campo, a sua concepção estética. Dessa forma, os

agentes do campo orientam suas estratégias investindo em práticas que possam contribuir para o acúmulo de um determinado capital.

Além do capital social, definido como o conjunto de relações sociais de que dispõe um indivíduo ou um grupo, Bonnewitz (2003, p. 53-54) identifica mais três tipos de capital na teoria de Bourdieu, que são: o *capital econômico*, propriamente dito, constituído pelo conjunto de fatores de produção e bens econômicos; o *capital cultural*, composto pelo conjunto de qualificações intelectuais e conhecimentos transmitidos e/ou adquiridos, podendo existir em estado incorporado, como disposição duradoura do corpo; em estado objetivo, como bem cultural e/ou em estado institucionalizado, sancionado por instituições; e o *capital simbólico*, definido como o conjunto de rituais ligados à honra, ao prestígio e ao reconhecimento.

Segundo Rodrigues da Silva (2002, p. 27), a vida intelectual desenvolve-se como um “campo magnético”, onde os agentes ocupam posições determinadas correspondentes ao seu capital simbólico que intervém numa economia de bens simbólicos. A apreensão do campo intelectual, de acordo com a autora (2002, p. 120), pressupõe a análise das aquisições e disposições de seus agentes em relação ao campo, o que nos leva a outra noção operatória sistematizada por Bourdieu: o conceito de *habitus*, entendido como o conjunto de estruturas mentais, que encontra sua validade com o conceito de campo.

O conceito de *habitus* enfatiza um aprendizado passado, que pode ser apreendido empiricamente “sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado” (BOURDIEU, 1994, p. 60), que produz *habitus* que são:

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. [...] O *habitus* está no princípio de encadeamento das ‘ações’ que são objetivamente organizadas como estratégias sem ser de modo algum o produto de uma verdadeira intenção estratégica (BOURDIEU, 1994, p. 60).

Nesse sentido, *habitus* é uma orientação da ação individual e que, como produto das relações sociais, tende a assegurar a reprodução das mesmas relações objetivas que o produzem. É “depositado em cada agente pela educação primeira, condição não somente da concertação das práticas, mas também das práticas de concertação, posto que as correções e os ajustamentos conscientemente operados

pelos próprios agentes supõem o domínio de um código comum” (BOURDIEU, 1994, p. 71). Cada agente é produtor e reproduzidor de sentido objetivo, pois suas ações e obras são produto de um *modus operandi*¹⁷ do qual ele não é produtor e não tem domínio consciente, assim, os agentes encerram uma “intenção objetiva” que ultrapassa suas intenções conscientes.

Assim, a internalização dos valores, normas, regras e princípios garante a adequação entre as ações dos agentes e a realidade objetiva da sociedade. Dá-se como exemplo o gosto e a vocação, que apenas se manifestam individualmente quando há condições objetivas ou sociais para sua realização:

Os indivíduos ‘vestem’ os *habitus* como hábitos, assim o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da *posição social* e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas (no espaço físico, que não é o espaço social) e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para ‘guardar suas distâncias’ ou para manipulá-las estratégica, simbólica ou realmente, reduzi-las (coisa mais fácil para o dominante do que para o dominado), aumentá-las ou simplesmente mantê-las (BOURDIEU, 1994, p. 75).

Destacando o caráter histórico do *habitus*, Bourdieu afirma que “enquanto produto da história [...] produz práticas individuais e coletivas, produz história, portanto, em conformidade com os esquemas engendrados pela história.” A lógica de sua gênese:

[...] faz do *habitus* uma série cronologicamente ordenada de estruturas: uma estrutura de posições determinadas especificando as estruturas de posição inferior (portanto, geneticamente anteriores) e estruturando as de posição superior, por intermédio da ação estruturante que ela exerce sobre as experiências estruturadas geradoras dessas estruturas (BOURDIEU, 1994, p. 75).

Ou seja, o *habitus* adquirido nas relações familiares está no princípio da estruturação das experiências escolares. Esta por sua vez se torna o princípio estruturante das experiências posteriores, como as experiências profissionais ou o contato com outros agentes.

Sobre o referencial teórico empregado nesta investigação, cabe outra observação, partilhada com Rodrigues da Silva (2002, p. 27), na crítica ao determinismo teórico de Bourdieu, que levaria a um fetichismo teórico. A autora considera sua contribuição inegável ao pesquisador em história intelectual no que se

¹⁷ “Tratar a teoria como um *modus operandi* que orienta e organiza praticamente a prática científica é, evidentemente, romper com a complacência um pouco fetichista que os ‘teóricos’ costumam ter com ela” (BOURDIEU, 2000, p. 60).

refere às análises dos interesses em jogo, das configurações, dos campos e das tramas intelectuais. É nessa perspectiva que se adotam as noções de capital, campo e *habitus* da teoria de Bourdieu, entendidas como guias, orientações de leitura da realidade e não como uma rota pré-traçada.

Para a realização da pesquisa foram utilizadas fontes provenientes dos seguintes arquivos e centros de pesquisa de Curitiba e Ponta Grossa: Biblioteca Pública do Paraná - BPP, Casa João Turin - CJT, Casa da Memória, Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto - IEPPEP, Instituto Neopitagórico - INP, Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR, Museu Campos Gerais e Museu da Imagem e do Som - MIS. As fontes pesquisadas são de tipologias variadas divididas em: documentos oficiais, periódicos, documentos não publicados, obras e depoimentos. Os documentos oficiais, leis, projetos de lei, discursos e planos de governo foram utilizados para analisar a trajetória de Erasmo Pilotto na Escola de Professores.

Privilegiou-se a utilização de jornais, especialmente no tocante à análise do campo educacional, artístico e político, pois são:

[...] características próprias da imprensa (a proximidade em relação ao acontecimento, o caráter fugaz e polêmico, a vontade de intervir na realidade) que lhe conferem este estatuto único e insubstituível como fonte para o estudo histórico e sociológico da educação e da pedagogia (NOVOA, 2002, p.131).

Foram pesquisados os jornais curitibanos *O Dia*, *Diário da Tarde* e *Gazeta do Povo*, além do jornal pontagrossense *Diário dos Campos*. A escolha dos jornais *O Dia* e *Diário da Tarde* se deve à atuação de Erasmo Pilotto nesses veículos como colaborador. No caso dos outros jornais, foram as próprias fontes e referências que indicaram sua investigação. Além dos jornais, outros periódicos utilizados na pesquisa foram as revistas *Joaquim* e *A Lâmpada*, privilegiando especialmente o primeiro periódico, pois constitui-se de um importante espaço de sociabilização de Pilotto. A importância da utilização das revistas no estudo do campo intelectual é destacada por Sirinelli, que afirma:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas [...] elas são, aliás, um lugar precioso para análise do movimento das ideias (SIRINELLI, 2007, p. 249).

Além dos periódicos dos quais Pilotto participou, suas obras constituem um documento importante para esta pesquisa, pois trazem suas concepções educacionais e filosóficas, além de revelarem diferentes facetas do intelectual: a do pensador educacional, a do gestor público, a do crítico de arte e a do poeta.

Fazem parte das fontes relatos de ex-alunos, parentes, colegas de trabalho e intelectuais que conviveram com Erasmo Pilotto, publicados em jornais, livros ou gravados em fitas cassetes e em VHS, além de uma autobiografia organizada pela pesquisadora Denise Grein Santos a partir de manuscritos deixados pelo intelectual¹⁸. Depoimentos pertencentes ao domínio da memória que nos permitirão “penetrar na percepção do processo histórico feito por indivíduos ou grupos concretos, na medida em que a informação oferecida pelos membros destes grupos nos permite conhecer essa história nos termos em que o grupo a viveu” (GARRIDO, 1993, p.43).

Deve-se também considerar o alerta de Le Goff (1984, p. 104) sobre a produção e arquivamento das fontes a partir de interesses de grupos em construir sua própria memória. Para o autor:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente (LE GOFF, 1996, p. 4).

Nesse sentido, como afirma Le Goff, o documento é um monumento e cabe ao historiador compreendê-lo não como uma prova dos fatos históricos, mas como um produto da sociedade que o construiu e o preservou.

A organização do trabalho foi feita em três capítulos. A opção em iniciar o trabalho pela formação familiar e educacional vem da noção de *habitus*, na qual cada etapa de formação carrega os elementos estruturadores das experiências posteriores. Clarice Nunes, ao escrever sobre Anísio Teixeira, afirma que a

¹⁸ A pesquisadora e professora da UFPR e ex-aluna de Erasmo Pilotto Denise Grein Santos realizou a organização dos apontamentos de Pilotto, que de acordo com a autora estiveram aos cuidados do Instituto Neopitagórico. Não existe a menção da data destes manuscritos, mas, por citarem um depoimento dado por Pilotto em 1988, temos o indício que seu trabalho findou neste período. Mesmo porque no início dos anos 1990 Pilotto apresentava um quadro clínico que inspirava muitos cuidados, passando os últimos anos de vida praticamente na cama. Utilizamos como fonte tanto a chamada Autobiografia de Pilotto, organizada por Santos (2004), quanto os apontamentos originais (198-).

investigação da trajetória inicial de um agente, a elaboração de sua identidade subjetiva, significa “compreender a sua opção existencial pela educação e sua construção como sujeito epistemológico”, pois o intelectual é portador de:

[...] situações (cultura, linguagem e, especificamente, [das] teorias que escolheu) e de um projeto (que não é privativamente seu, mas de teoria atualizada que o produziu), ele repensou a sociedade, ativou a teoria e criou a possibilidade de dissidência com relação ao universo simbólico que gerou (2000, p. 44-45).

A referência feita a Teixeira por Nunes pode ser feita também a Pilotto, pois da mesma forma ele foi portador de situações e de um projeto, construído ao longo de sua trajetória que tinha a arte como componente indispensável. Assim, o trabalho está dividido da seguinte forma:

No capítulo primeiro, *Por uma rebeldia mais nobre: habitus familiar e formação inicial*, busca-se, por meio da análise da trajetória inicial de Erasmo Pilotto, da constituição de seu *habitus* familiar, formação inicial até antes de sua entrada na Escola de Professores, o contato com as ideias da Escola Nova e do modernismo, procurando as rupturas e permanências de suas concepções com o meio local e com outros agentes que partilhavam do mesmo pensamento.

No capítulo dois, *Um educador de alma romântica no campo artístico curitibano*, busca-se a investigação da trajetória de Pilotto no campo artístico e literário, procurando, nas relações estabelecidas pelo intelectual com outros intelectuais do meio, os fundamentos de sua estética. Dessa forma, pretende-se realizar a análise das relações sociais do intelectual com o meio artístico local pela sua ação como escritor e crítico de arte.

No terceiro capítulo, *Pela Escola Nova no Paraná: A Atuação na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi*, realiza-se uma investigação sobre a trajetória de Erasmo Pilotto no campo educacional, procurando indícios da valorização da arte por meio das experiências realizadas na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi, enfatizando o modo como a cultura e a arte foram pensadas na formação de seus alunos.

Assim, pretende-se com esta investigação lançar um olhar sobre a trajetória de Erasmo Pilotto, enfatizando suas opções teóricas e conceituais sobre a educação e a arte.

1 POR UMA REBELDIA MAIS NOBRE: *HABITUS* FAMILIAR E FORMAÇÃO INICIAL

1.1 AMBIENTE FAMILIAR

O ambiente familiar de Pilotto é referenciado especialmente por um depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som – MIS (1988), citado nos apontamentos de sua autobiografia. É a partir dessas fontes que se inicia nossa investigação sobre sua trajetória, embora se deva destacar que depoimentos como esse, de personalidades de destaque de um campo, tais como políticos e artistas, entre outros, tenham um caráter de enaltecimento da memória dessas figuras. De acordo com Nora, deve-se compreender a memória como:

[...] um elo vivido no eterno presente, como vida, sempre carregada por grupos vivos, nesse sentido, em permanente evolução, aberta à dialética e ao esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações (1993, p. 9).

Essa compreensão exige uma leitura ampla da produção desses depoimentos/memória de seus objetivos e subjetividades, leitura essa que torna o trabalho do historiador mais rico e mais complexo.

Natural do município de Antônio Rebouças¹⁹, Paraná, Erasmo Pilotto nasceu em 21 de outubro de 1910, filho de Ernestina Gonçalves da Motta Pilotto e de José Pilotto Sobrinho. Apesar de ter nascido nessa localidade, a família materna de Pilotto era de Guarapuava e a paterna de Ponta Grossa.

A família Pilotto era ligada à ferrovia. Não se tem conhecimento de depoimentos de Erasmo falando de sua família paterna, mas há alguns indícios em um artigo de seu primo Valfrido Pilotto em homenagem ao irmão Osvaldo Pilotto. Nesse artigo, intitulado *Evocando o prof. Osvaldo Pilotto, cuja memória engrandece o magistério paranaense*, Valfrido descreve a situação de seu pai, Egydio A. Pilotto, tio avô de José Pilotto Sobrinho, que, apesar de ser chefe da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande do Sul, por questões financeiras precisou optar por mandar um filho de cada vez para os estudos na capital, sendo o primeiro escolhido Osvaldo Pilotto. Lê-se no artigo:

¹⁹ Quando a estrada de ferro atingiu a localidade de Rio Azul, o distrito passou a se denominar Antônio Rebouças, nome do engenheiro que orientava a construção da ferrovia. Posteriormente, o nome foi simplificado para Rebouças. Criado através da Lei Estadual nº 2738, de 31 de março de 1930, e instalado em 21 de setembro do mesmo ano, foi desmembrado de São João do Triunfo.

Meu pai adivinhava as tremendas competições do mundo a desencadear-se depois da I Grande Guerra, e queria fossem os filhos com a mesma couraça, por aquele italiano inteligente e desbravador, que foi Ângelo Pilotto²⁰, quando, do Porto de Cima, o mandara cursar, nos fins do século passado, um importante colégio da capital, - do professor Artur Loyola Alves de Camargo (PILOTTO, 10 ago. 1993).

Sobre José Pilotto Sobrinho, temos outro comentário também de Valfrido Pilotto, publicado em uma homenagem realizada pelo autor à cidade de Ponta Grossa. Nessa homenagem, Valfrido Pilotto citou e comentou diversas reportagens publicadas em jornais locais²¹, e no ano de 1912 escolhe uma notícia do *Correio dos Campos*, que lamenta o falecimento de José Pilotto Sobrinho, que menciona:

Cessou de bater, às quatro do corrente, um dos corações mais generosos que já vimos na vida. A nobreza varonil, o ímpeto de novidade, o impulso do sentimento, arrastavam conjugados José Pilotto Sobrinho para o bem, natural, necessariamente como se fora coisa da natureza dele, que coisa encantadora! A prática do bem. Vitimou-o o tifo. Caritativo ao sacrifício o Pilotinho, como o chamavam carinhosamente os amigos íntimos, passava até privações para socorrer os pobres, distribuir livros, jornais para a instrução dos afortunados. Pura alma, excelente caráter (CORREIO dos Campos apud PILOTTO, c1982, p. 4).

Antes de realizar a citação do jornal, faz a seguinte observação:

[...] longa e sentida notícia do concorridíssimo sepultamento de um dos mais talentosos moços ligados ao corpo redatorial do 'Correio dos Campos', como o fora, também do grupo de Jacob Holzmänn, n' 'O Progresso' [...] Deixava um filhinho de ano e meio, o hoje prof. Erasmo Pilotto, reconhecido pelo Paraná como um dos nossos maiores pedagogos e lídimo expoente cultural (PILOTTO, c1982, p. 4).

Esse é um dos poucos comentários encontrados de Valfrido Pilotto em relação ao seu primo Erasmo. Apontamos a mesma inexistência de comentários por parte de Osvaldo Pilotto, situação que se repete nos escritos de Erasmo, que mesmo em suas notas biográficas e entrevistas não cita seus parentes. Apesar dos diversos espaços de atuação em comum, o silêncio em relação aos familiares poderia ser interpretado como um afastamento de Erasmo Pilotto (por ocasião da morte de seu pai) da família Pilotto, embora, como veremos adiante, o capital social da família paterna o auxiliou em diversas de suas ações.

Outro ponto a ser destacado na citação anterior é a atuação de José Pilotto Sobrinho na imprensa, mas infelizmente não foram encontrados exemplares desses

²⁰ Ângelo Pilotto era pai de Egydio A. Pilotto e avô de José Pilotto Sobrinho.

²¹ Os jornais pertenciam a uma coleção particular organizada por Osvaldo Pilotto, e contava com exemplares dos jornais pontagrossenses: *O Progresso*, *Correio dos Campos* e *Diário dos Campos* (PILOTTO, c1982, p. 1).

jornais nos arquivos da Casa da Cultura de Ponta Grossa e no Museu Campo Gerais, que nos permitissem avaliar o conteúdo de seus escritos. Na continuação do artigo citado por Valfrido, lê-se:

Com 24 anos apenas, o nosso querido companheiro de muitas jornadas idas, de lutas, de glórias e sofrimento, deixa um nome feito nos arraiais espíritas, transpondo a sua fama as fronteiras do estado, onde era conhecido como ardoroso propagandista do seu ideal. Estudioso, as curtas horas distraídas dos seus afazeres eram dedicadas a aprender, principalmente a filosofia (PILOTTO, c1982, p. 4).

Sobre o artigo acima citado, Valfrido afirma que as alusões feitas às lutas reportam a um atentado realizado contra a redação do jornal *O Progresso*, o “primeiro atentado à liberdade de pensamento, ocorrido de forma pública, ostentosa e com extrema vilania, por parte da política, contra um jornal” (PILOTTO, c1982, p. 4). Uma das consequências desse ataque foi que o redator do jornal João Dutra foi expulso da cidade. A reação da imprensa, da qual José Pilotto Sobrinho tomou parte, foi imediata, resultando no retorno do redator²².

O jornal *O Progresso* foi um espaço privilegiado para que o operariado pontagrossense se manifestasse e lutasse pelos seus direitos. De acordo com Chaves (2006, p. 67), no começo do século XX o jornalismo foi uma das estratégias utilizadas pelos trabalhadores em todo o país para se organizarem, o que levou à criação de diversos jornais como *O Progresso* e *Diário dos Campos*, entre outros. Outra estratégia de organização foi a instituição de sociedades e agremiações. Em Ponta Grossa temos o Círculo Socialista Leon Tolstoi (1902), o Centro Livre Pensador (1908), o Centro Anti-Clerical de Ponta Grossa (1908) e a Sociedade Operária Beneficente de Ponta Grossa (1910), citando apenas aquelas das quais possivelmente José Pilotto Sobrinho tenha participado.

É importante ressaltar que a cidade de Ponta Grossa desde o final do século XIX, com a chegada da Estrada de Ferro Paraná (1893) e da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande (1896), passou por um grande desenvolvimento, com a modernização do quadro urbano, ampliação da industrialização e do comércio, e um crescimento significativo da população (CHAVES, 2006, p. 13-15). A chegada dos

²² O atentado foi motivado pela oposição do jornal *O Progresso* a políticos locais, que, em 8 de maio de 1909, promoveram a invasão do jornal com a destruição parcial do maquinário e ataque aos redatores Hugo dos Reis e João Dutra, sendo que o segundo chegou e ser colocado à força em um vagão de trem e expulso de Ponta Grossa. Essa ação levou a uma mobilização da população, em especial da classe ferroviária, que promoveu o retorno de João Dutra à cidade. Sobre esse incidente, ver o livro *Cinco Histórias Convergentes*, de Epaminondas Holzmann, publicado originalmente em 1966 e republicado em 2003 pela editora da UEPG.

imigrantes europeus, principalmente alemães e italianos, entre os quais a família Pilotto, levou a sociedade paranaense do final do século XIX e primeiros anos do século XX, a uma configuração de mudanças que perpassaram as esferas política, econômica, cultural, social, religiosa e ética. Sobre a heterogeneidade cultural desse momento, Campos afirma:

[...] a tradição luso-brasileira começa a perder o monopólio que mantinha sobre as esferas organizacionais da sociedade. São exemplos desta tradição, a organização dos trabalhadores urbanos que expressam o ideário anarco-sindicalista e a criação de clubes literários/intelectuais de cunho positivista, republicano, anticlerical (2002, p. 20).

A categoria dos ferroviários era a mais numerosa e organizada da cidade, devido ao fato de estarem em contato direto com trabalhadores de outros centros. Entre muitos deles estavam europeus, “entre os quais se imagina encontrar aqueles que possuíam maior grau de politização e até experiência entre os movimentos grevistas em seus países de origem” (CHAVES, 2006, p. 71). Nesse contexto podemos supor que José Pilotto Sobrinho tenha participado da imprensa com artigos defendendo as ideias socialistas dos grupos dos ferroviários e das agremiações de trabalhadores.

Ainda no artigo de Valfrido, temos a indicação de que José Antonio Sobrinho era um estudioso da doutrina espírita, posição evidenciada pelo comentário de Erasmo Pilotto (2004, p. 18), quando relata que seu pai deixou alguns livros, cita entre eles *Deus na Natureza*²³, de Camille Flammarion, obra considerada pelos espíritas como basilar. Faz menção direta à leitura da referida obra por volta dos 14 anos, mas, apesar da ligação de seu pai com a literatura espírita, Erasmo Pilotto não seguiu a doutrina. Sua noção de espiritualidade parece vir de várias linhas filosóficas, com a interlocução com Flammarion, Tolstoi, Gandhi e a Bíblia:

Li muito o *Deus na Natureza*. Nesse momento, conheci as obras de pensamento de Tolstoi [...] isto é, aquelas em que ele se volta, com uma das mais espantosas decisões do mundo, para o cristianismo. [...] Por outro lado, por essa mesma época, tomava conhecimento da religiosidade da Índia, a profunda religiosidade da Índia, que vai, como se sabe, nos mestres, muito além da tão superficial religiosidade com que encontramos dia-a-dia. Por tudo isso, eu sabia praticamente de cor o Evangelho segundo Mateus. [...] Vivi o drama da procura da coerência, entre a vida que eu podia viver e a vida cristã a que aspirava (198-, p. 11).

²³ Obra publicada originalmente em 1866 com título *Dieu dans la nature*.

Não temos uma posição clara sobre a orientação religiosa de Erasmo Pilotto, pois como afirmamos, apesar da orientação paterna, não seguiu o espiritismo. No tocante ao anticlericalismo²⁴, Pilotto não seguiu o grupo organizado em torno da figura de Dario Vellozo, seu professor do Ginásio Paranaense. Embora não seguisse o catolicismo, Pilotto não fez críticas diretas ao modo de agir católico. O autodidatismo de Pilotto, presente em sua formação profissional e cultural, também se manifestou em sua orientação religiosa, através dos estudos do cristianismo a partir de Tolstoi e das teorias espiritualistas orientais, especialmente as hinduístas, refletindo-se no que ele denominou de um “cristianismo ao mesmo tempo veemente e crítico.” Sobre sua formação familiar, afirma:

E assim me formei, entre a evocação da mentalidade livre, nova e ardente de meu pai, e a tranqüilidade e a estabilidade de índole tradicional da família de minha mãe. Em comum, eles tinham a retidão absoluta, natural, sem alarde, espontânea de todas as horas, no íntimo da personalidade (PILOTTO, 2004, p. 19).

O pouco contato de Erasmo Pilotto com seu pai nos leva a crer que a sua relação tenha sido mais a de uma memória construída por sua família. A representação do jovem idealista, livre pensador e articulado, criada em torno da figura paterna.

Após o falecimento de seu pai, Erasmo Pilotto e sua mãe passam a residir em Curitiba com seus avós maternos. Nesse mesmo ano de 1912, nasce o irmão de Erasmo, Hugo, que falece com dois meses de idade. Dessa forma, Erasmo é criado como filho único pela sua mãe, tias, tio e avós.

Apesar de sua família materna residir em Curitiba, o ambiente da casa de seus avós é por ele descrito como guarapuavano:

Exprimo toda a experiência que chamo Guarapuava, evocando-a em dois elementos materiais, perseverantes, até ontem praticamente, na casa de meus avós e para mim tão significativos, tão profundos em sua linguagem silenciosa: - a velha mesa de refeições, longa mesa para a família numerosa [...] e o fogão de lenha (PILOTTO, 198-, p. 1-2).

²⁴ “O anticlericalismo foi um movimento intelectual que debateu as doutrinas religiosas, questionou as instituições, envolvendo a juventude, principalmente do Ginásio Paranaense e da Escola Normal, e que dominou a imprensa. De um lado, o grupo simbolista literário e, de outro, o clero, que se organizava através da ampliação do sistema de ensino dos colégios dirigidos por congregações estrangeiras e de seus jornais” (ANDRADE, 2002, p. 63). Em Curitiba o embate entre anticlericais e a igreja se dá com mais força entre as décadas de 1890 e 1910, estendendo as discussões durante toda a década de 1920.

O avô de Pilotto era comerciante, o que indica que sua família detinha determinado capital cultural e mesmo econômico, já que todos os seus tios tinham pelo menos o curso normal e a família Gonçalves da Motta era considerada uma tradicional família de comerciantes na cidade de Guarapuava. No depoimento de Pilotto lê-se:

Quando meus avós vieram de Guarapuava para Curitiba [...] um dos meus tios, Rogério, teria por volta 10 anos de idade; minha mãe, 12; e outra de minhas tias, Flaviana, 14. Todos três liam bem o francês. O português escrito de Flaviana, uns poucos anos depois, iria destacar-se ao ponto de ser elogiado especialmente pelo seu professor na Escola Normal, Emiliano Pernetta (PILOTTO, 198-, p. 3).

Refletindo sobre a formação de sua mãe e tios, Pilotto afirma que ela era reflexo do ambiente cultural de Guarapuava, fortemente marcado pela presença de João Rodrigues Becker y Silva, fundador em 1901 do Colégio Becker, que, de acordo com Pilotto, “pode ser tomado como significativo nessa cultura que se chamou Guarapuava” (198-, p. 3). Osvaldo Pilotto, ao comentar sobre a contribuição de Becker y Silva na educação em Ponta Grossa²⁵, menciona que:

O professor Becker estivera antes em Guarapuava onde planejava a sua escola ideal. Para indicar o sentido pedagógico de adaptação ao meio, basta referir que os seus alunos nessa cidade constituíam um batalhão de cavalarianos, vivendo, assim, na escola, o ambiente desejado do moço de vida rural (PILOTTO, 196-, p. 20).

Assim, conforme Pilotto, sua formação familiar viria da cultura local de Guarapuava, embora possamos relativizar essa afirmativa, já que sua mãe e tias teriam se formado em Curitiba e não em Guarapuava. Dessa forma, boa parte do *habitus* familiar de Pilotto tem ligação com a antiga Escola Normal²⁶ de Curitiba. Em um depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, afirma:

[...] eu pertencia, pelo lado de minha mãe, a uma família formada, em grande parte, na antiga Escola Normal Paranaense, - de Euzébio, Dario, Álvaro Jorge, Azevedo Macedo, Pereira Lagos, Custódio Raposo, entre

²⁵ Após a experiência em Guarapuava, o professor Becker auxiliou Dario Vellozo, na sua escola de Rio Negro, e posteriormente a sua saída da instituição, vai a Ponta Grossa, em 1914, fundar o Internato Becker. De acordo com Osvaldo Pilotto, “Becker e Silva entrou na arena educacional pontagrossense com outros princípios contrários a prática tradicional. A sua Escola seria o ensino objetivo. O regime de Internato lhe havia de permitir uma educação integral aos jovens” (196-, p. 21). Foram alunos dessa instituição o próprio Osvaldo Pilotto e Valfrido Pilotto.

²⁶ O termo antiga Escola Normal é retirado da expressão de Erasmo Pilotto e designa a Escola de Professores, antes da reforma instituída pelo então diretor da Instrução Pública Lysimaco Ferreira da Costa, em 1922. Como será visto adiante, Pilotto estabeleceu três fases para a instituição: a Antiga Escola Normal; a Escola Normal, onde se formou como professor normalista; e a Escola de Professores, onde exerceu o cargo de professor e assistente técnico.

outros, - esses fatos, dizia, me levaram a tomar, um pouco mais tarde, a decisão moral de ser professor primário, renunciando firmemente, a qualquer título superior (PILOTTO, 198-, p. 12).

A admiração aos mestres da antiga Escola Normal se faz presente em diversos momentos da trajetória de Erasmo Pilotto. Alguns foram seus professores no curso ginasial; outros, como Emiliano Pernetta, marcaram a trajetória de Pilotto de outras maneiras. A obra do professor e poeta foi responsável por aproximar o jovem Erasmo da estética simbolista, levando-o inclusive a publicar *Emiliano* (1945), seu primeiro livro.

A ligação de Pilotto com a Escola Normal, feita através de sua família materna, contribuiu para a escolha pelo magistério, embora ele afirme que sua opção não foi incentivada inicialmente por sua família, que pretendia que ele partisse para um curso superior. Do lado paterno, Osvaldo Pilotto e Valfrido Pilotto também passaram pelo curso normal, ingressando posteriormente no ensino superior.

A opção de se tornar mestre-escola é atribuída a Pilotto pelo seu contato com Tolstoi, embora novamente deva-se relativizar sua afirmação, destacando o *habitus* familiar, em que o magistério tinha um papel de destaque tanto do lado materno quanto paterno, modelo apreendido pelo jovem Erasmo Pilotto. Pois, como ressalta Setton (2002, p. 64), o “*habitus* é um instrumento conceptual que auxilia a apreender uma certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social.”

Assim, a disposição de Pilotto para escolher uma profissão ligada à educação poderia ser atribuída ao seu contexto familiar. Bem como seu gosto pela poesia simbolista, especialmente a obra de Emiliano Pernetta, poderia estar associada a essa formação familiar que esteve em contato com a antiga Escola Normal, da qual Emiliano Pernetta ao lado de Dario Vellozo foram professores e divulgadores da estética simbolista.

1.2 ESCOLARIZAÇÃO INICIAL: ESCOLA MODELO

Na investigação da trajetória de um intelectual, considerar a escolarização de um agente é relevante, segundo Bourdieu, pelo papel atribuído à instituição escolar nas “sociedades escolarizadas”. Para o autor, “do mesmo modo que a religião nas sociedades primitivas, a cultura escolar propícia aos indivíduos um corpo comum de categorias de pensamento que tornam possível a comunicação” (BOURDIEU, 2004,

p. 205). Ainda segundo o autor, os indivíduos devem à escola “um repertório de lugares comuns” e também “terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras de abordar tais problemas comuns” (BOURDIEU, 2004, p. 207). Assim, a instituição escolar traz na sua base as problemáticas obrigatórias que orientam e organizam o pensamento, inclusive de uma época. Mesmo quando não existe o consenso entre os homens cultivados de um período determinado, existe para Bourdieu um consenso nas questões que devem ser discutidas. “É sobretudo através das problemáticas obrigatórias nas quais e pelas quais um pensador reflete que ele passa a pertencer à sua época podendo-se situá-lo e datá-lo” (BOURDIEU, 2004, p. 207). Nesse sentido, a escolarização de Pilotto fez-se num período de grande efervescência das questões educacionais, em que grupos católicos (clérigos e leigos) e anticlericais, apesar de não partilharem dos mesmos ideais, apontavam a causa educacional como uma questão fundamental.

Ainda no sentido de investigar as relações entre a formação escolar e a trajetória intelectual, Sirinelli observa a importância de esclarecer as genealogias de influências nas gerações intelectuais²⁷, no sentido de analisar os intelectuais que serviram de “despertadores” para a geração seguinte. Para o autor, esses agentes representam “um fermento para as gerações intelectuais seguintes exercendo uma influência cultural e mesmo às vezes política” (SIRINELLI, 2007, p. 246). Na trajetória de Pilotto, o contato com alguns dos professores do Ginásio Paranaense, representantes da intelectualidade local do começo do século XX, foi marcante para definir algumas de suas posturas e concepções educacionais, seja através da “influência cultural” desses mestres, seja pela definição de problemáticas obrigatórias no sentido dado por Bourdieu.

A escolarização de Pilotto passa principalmente por três instituições consideradas de diferentes maneiras modelos educacionais no Paraná, especialmente na Curitiba das décadas de 1910 e 1920. São essas instituições o Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva (1917-1921), o Ginásio Paranaense (1922-1926) e a Escola Normal Secundária do Paraná (1927-1928).

²⁷ Para Sirinelli, apesar da dificuldade de operar com o conceito de geração, a importância desse vem do fato que “no meio intelectual os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define por referência a uma herança [...] quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentativa de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é, portanto elemento de referência explícita e implícita” (SIRINELLI, 2007, p. 255).

Em 1917, Erasmo Pilotto inicia sua trajetória escolar, ingressando no Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva, primeira instituição do gênero em Curitiba, construído em 1903, e na época considerado escola-modelo. Para Bencostta (2001, p. 108-109), apesar de o Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva ter sido considerado na época de sua construção de um padrão próximo aos grupos escolares paulistas, foram necessários dez anos para que o próximo grupo escolar fosse construído. Diante da dificuldade de implantação da nova organização escolar, em 1916, o então presidente do estado Afonso Alves de Camargo, juntamente com seu secretário do Interior, Justiça e Instrução Pública Enéas Marques, enviaram a São Paulo uma comissão de professores normalistas para estudar o funcionamento dos grupos escolares paulistas.

Ainda conforme Bencostta, a retórica que legitimava a criação dos grupos escolares viria da tese segundo a qual estes não seriam simples agrupamentos de escolas em um único edifício, “mas uma seqüência metódica e sistemática do ensino, sendo necessário, portanto, submetê-los a uma regulamentação científica.” Assim, a criança “na medida de seu aproveitamento, passaria por diversas classes e graus, cada vez mais aperfeiçoando sua educação intelectual, física e moral, que lhe seria fornecida gratuitamente pelo Estado” (BENCOSTTA, 2001, p. 109). Como resultante dessa educação, o aluno estaria apto para ser um cidadão útil ao Estado e à República. A ideia de preparar as crianças: “[...] para se tornarem futuros cidadãos capazes para o mundo moderno – foi continuamente utilizada nos argumentos discursivos que apresentavam a instrução pública como responsável nesta missão” (BENCOSTTA, 2001, p. 110). É nesse contexto que o jovem Erasmo Pilotto tem sua formação escolar.

Sobre esse período, Erasmo Pilotto faz o seguinte depoimento, referente aos anos de 1916 e 1917:

A Enéas Marques, deve-se a iniciativa [...] de transformar o Grupo Escolar Dr Xavier da Silva em Grupo Modelo, isto é, em centro de demonstração, para a reforma escolar, que tinha como um de seus pontos vitais a implantação do que então se chamava [...] o ‘Método Analítico’. Para isso enviou-se a São Paulo uma comissão de professores [...] que vieram de lá com um pleno domínio, não de teorias, etc., mas da regência viva das classes, dentro da nova orientação (PILOTTO, 198-, p. 4-5).

Apesar de indicar a adoção do método analítico, o depoimento nos mostra que sua apreensão não foi por meio do estudo teórico, mas da observação da prática em sala de aula, o que provavelmente significou uma visão parcial do

método, já que a fundamentação teórica não foi a preocupação principal do grupo. Na continuidade do depoimento, afirma:

Foi nesse momento, em 1917, que freqüentei a 1ª série desse Grupo [...] Meus colegas eram filhos, todos, dos optimates da cidade; e se eu estava lá, era porque minha mãe, mestra primária, antes de ir assumir regência da 1ª série, fazia estágio de vários meses, com muitas colegas, nas classes-modelo, para a assimilação da nova metodologia (PILOTTO, 198-, p. 5, grifo no original).

No depoimento, Pilotto coloca-se como não pertencente à elite frequentadora do Grupo Escolar Xavier da Silva, associando sua entrada ao fato de sua mãe ser professora e ter estagiado na instituição. Deve-se relativizar essa afirmação, já que, como apontamos anteriormente, a família materna de Pilotto tinha tradição no comércio de Guarapuava e o fato de sua mãe, suas tias e tios estarem ligados ao magistério indica que, se não pertenciam a uma elite econômica, ao menos detinham grande capital simbólico.

Na sequência desse mesmo depoimento, ao comparar o ensino primário que teve com o ensino da década de 1980, afirma: “a escola primária, naquele momento, atendia, por assim dizer, ao círculo central da cidade, hoje, num lugar como Curitiba, praticamente nenhuma criança deixa de ir para escola” (PILOTTO, 198-, p. 5-6). Ao comentar sua escolarização, Pilotto preocupou-se em afirmar que os bons resultados alcançados, seja no curso primário ou no ginásial, deviam-se ao fato de a escola pública naquele momento estar ligada mais ao ensino de uma elite do que da população em geral. Como afirmou:

De certo, caberia repetir aqui o que dissemos da escola primária: quando nós terminamos o curso ginásial, éramos uns doze ou quinze alunos, e havia um único ginásio em todo o Estado. Hoje, a democratização. É verdade que a um preço muito pesado enquanto ao rendimento (PILOTTO, 198-, p. 10).

A citação acima novamente nos dá um indicativo da posição social da família de Pilotto. Antes de ingressar no curso ginásial, em 1921, Erasmo foi matriculado no Colégio Júlio Teodorico Guimarães, instituição particular que visava à preparação para o exame de admissão do Ginásio Paranaense. A opção do curso preparatório viria do fato de não ter idade suficiente, ao fim do ensino primário, de prestar os exames de admissão para o Ginásio Paranaense.

O início da década de 1920 foi caracterizado no Paraná por uma intensa intervenção na esfera educacional. No período de 1920 a 1928 o estado foi

governado por Caetano Munhoz da Rocha, identificado por sua aproximação com o catolicismo e empenhado na modernização da estrutura pública, o que correspondeu, na área da educação, à reforma da instrução pública instituída por César Prieto Martinez (1920-1924) e Lysimaco Ferreira da Costa (1924-1928). Para Moreno (2003, p. 4-5), houve expansão quantitativa das escolas públicas e intensificação de esforços para a inspeção, controle e mudanças das práticas pedagógicas e da função social da escola.

Os reformadores tinham como norte a ideia de Nação, vista como ideal de unicidade do Estado, e nesse sentido a escolarização foi percebida “como um projeto que envolvia inserir a população nos ideais de civilidade e racionalidade típicos do mundo moderno” (MORENO, 2003, p. 6). É nesse momento que Erasmo Pilotto inicia sua trajetória no ensino Ginásial e na sua formação docente, num contexto em que concepções sobre as funções da educação estariam em jogo no campo educacional paranaense com as disputas dos grupos anticlericais e do laicato católico²⁸ na ocupação dos espaços formativos como o Ginásio Paranaense e a Escola Normal.

1.2.1 Ginásio Paranaense

Quando em 1954, a convite de Anísio Teixeira, na época diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – INEP, Erasmo Pilotto escreve um inquérito sobre a educação pública do Paraná, faz a seguinte descrição do Ginásio Paranaense:

É, porém, preciso antes de passar adiante, salientar o prestígio de que gozava tal Ginásio, a ponto de que, em determinado momento da evolução do sistema paranaense de educação pública, ter a sua congregação, que era a mesma da Escola Normal, as atribuições de Conselho Estadual de Educação (PILOTTO, 1954, p. 87).

O período ao qual Pilotto faz referência compreende os anos de 1901 até 1930, estabelecendo como marco inicial o Regulamento de Ensino de 1901, que destaca o papel do Ginásio Paranaense como principal instituto de educação do Estado, tendo fim por ocasião da Revolução de 1930, com o advento em massa do

²⁸ O grupo de anticlericais era formado especialmente pelos professores mais antigos do Ginásio Paranaense, entre aqueles que iniciaram o magistério na instituição entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX. A organização do grupo intelectual leigo católico dar-se-á especialmente na segunda metade da década de 1920. Sobre a formação do laicato católico, ver a dissertação de Nívio de Campos (2002), *Laicato Católico: O papel dos intelectuais no processo de organização do projeto formativo da Igreja Católica no Paraná*.

ensino particular secundário²⁹. No período indicado, o Ginásio Paranaense teria um importante papel na estrutura do ensino estadual, servindo de referência para as questões educacionais. Para Pilotto, essa posição viria também pelo fato de que o corpo docente da instituição representava o ponto mais alto da cultura da época:

Não era sem sentido que o regulamento de 1901 dizia que o Ginásio Paranaense continuava a ser o principal estabelecimento de educação do Estado. De suas cátedras, alguns professores exerciam uma verdadeira direção mental do Paraná (PILOTTO, 1954, p. 87).

A representação do Ginásio Paranaense como instituição de excelência é questionada por Luiz Carlos Pereira Tourinho, ginasiano em um período próximo ao de Pilotto, tendo realizado o curso entre os anos de 1924 a 1928. No livro *Toiro Passante* (1990) faz uma descrição da Curitiba das décadas de 1910 a partir dos espaços pelos quais passou, dedicando parte de sua obra para o Ginásio Paranaense. As descrições dos professores e do próprio Ginásio trazem uma visão muitas vezes cômica do corpo docente da instituição. Quando fala da qualidade do ensino ministrado, faz o seguinte comentário:

O ensino era bom? O ensino nunca foi bom no Brasil. Ainda hoje não é bom. Na Áustria – disse Zweig – ‘estudava-se a ciência do que não vale a pena ser sabido’. O nosso sofria de mal antigo. Ensino livresco de jesuítas, dominicanos e franciscanos. Mais línguas, mais história, mais geografia... pouca história natural (TOURINHO, 1990, p. 77).

Na continuidade do depoimento critica o ensino brasileiro, incluindo o Ginásio Paranaense, de estar “modorrentamente literário”, sendo que nem a influência positivista conseguiu empregar um modelo mais ligado à ciência. O currículo do curso ginasial, no período de Tourinho e Pilotto, apresenta, como já enfatizado nos comentários, uma carga horária maior dedicada às línguas e às ciências humanas³⁰. Mas, apesar de questionar a qualidade do ensino ministrado em seu curso ginasial, Tourinho afirma que: “Ingressar no Ginásio Paranaense era mudar de status. Seus

²⁹ Erasmo Pilotto era um grande crítico do ensino particular secundário apesar de concordar que foi uma forma democratização do ensino. Aporta a comercialização do ensino como “um desastre de conseqüências que se não podem determinar facilmente. Evidentemente, o mal não reside na participação particular no ensino público. Reside no regime inadequado que se estabeleceu para essa participação” (PILOTTO, 1954, p. 87)

³⁰ De acordo com Tourinho, 60% das disciplinas dedicavam-se às línguas, história, geografia e sociologia, 14% para matemática outros 14% para física, química e história natural e 12% para desenho (TOURINHO, 1990, p. 73). O curso ginasial, no período de Pilotto, apresentava quinze disciplinas, distribuídas da seguinte forma: 1º e 2º anos: Português, Francês, Aritmética, Desenho e Geografia; 3º ano: Português, Francês, Álgebra, Desenho e Latim; 4º ano: Inglês, Física e Química, Geometria e Trigonometria, História Geral e Latim; 5º ano: Inglês, Física e Química, Cosmografia, História do Brasil, História Natural e Sociologia.

alunos distinguiam-se pela boina azulmarinho com galões dourados indicativos do ano que cursavam. Um degrau a mais na ascensão para a Universidade” (TOURINHO, 1990, p. 71). Ou seja, ter cursado o curso ginásial no Ginásio Paranaense representava nesse período uma forma de acúmulo de capital simbólico, mesmo com os problemas que apresentava em sua estrutura curricular.

Em suas notas autobiográficas, Pilotto (198-, p. 8-9) faz referência a cinco professores: Álvaro Pereira Jorge (aritmética e álgebra), Dario Vellozo (história), Sebastião Paraná (geografia), Lysimaco Ferreira da Costa (física e química) e Guido Straube (história natural). Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, ao ser questionado sobre sua passagem pelo Ginásio Paranaense, Pilotto (1988) volta a citar o professor de aritmética e álgebra Álvaro Pereira Jorge, considerado por ele como um modelo de atuação profissional. Sobre suas aulas comenta:

Sua explicação era de uma clareza extraordinária; durante as explicações, o silêncio na sala era absoluto, - ele não toleraria perturbações mínimas e se impunha nessa medida; depois dos momentos de concentração assim, amenizava o ambiente, de modo sistemático, provocando às vezes riso geral e franco, que cessava no rigoroso instante em que ele retomava a explicação: muito exigente; pessoalmente, não faltava nunca. Foi meu modelo do meu magistério pessoal (PILOTTO, 198-, p. 8).

Mas, apesar da admiração pelo antigo mestre, esses foram os únicos relatos encontrados sobre Álvaro Pereira Jorge redigidos por Pilotto. É possível que a admiração de Pilotto venha mais da postura pessoal, como enfatizado no depoimento, do professor responsável e exigente, do que propriamente de uma posição intelectual. Talvez outro motivo que deve ter levado Pilotto a citar o professor Álvaro Pereira Jorge venha do fato deste ter sido professor da Escola Normal na época em que sua mãe e tios frequentaram a instituição. Como veremos adiante, Pilotto tinha grande apreço à educação ministrada na antiga Escola Normal.

De acordo com Tourinho (1990, p. 84), o professor Álvaro Jorge não adotava nenhum livro texto como referência, sendo um materialista convicto e irredutível. Além da referência de Pilotto e Tourinho, encontramos outros três artigos que referenciam o professor Álvaro Pereira Jorge, um de Valfrido Pilotto (29 nov. 1964) e outros dois de Aramis Millarch, que cita o depoimento dos ex-alunos do Ginásio Paranaense Waldemar Monastier (25 maio de 1980) e Atlântido Borba Cortes (25 jun. 1980). Esses artigos limitam-se a falar da seriedade e rigor dos exames da disciplina de aritmética. Cabe ressaltar que as informações encontradas nos artigos e nos escritos de Pilotto sobre os professores do Ginásio Paranaense têm um

caráter memorialista, sendo nesse sentido memórias pessoais que correspondem à representação de excelência constituída em torno do corpo docente do Ginásio Paranaense. Conforme Chartier, alguns “representantes (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (1990, p. 23).

Dos intelectuais que faziam parte do corpo docente do Ginásio Paranaense nos anos de estudo de Erasmo Pilotto, o nome de Dario Vellozo³¹ talvez seja o mais adequado para representar a intelectualidade paranaense da virada do século XIX. Intelectual ligado às ideias anticlericais, republicanas e à estética simbolista, Dario Vellozo tem uma obra ampla e diversificada, dedicando-se à religião, à poesia, à história e à política. Ao lado de intelectuais como Rocha Pombo, Nestor Vitor e Emiliano Pernetta, defendeu a ideia de prover o Paraná de uma identidade cultural, ideário que perpassou por diversas gerações intelectuais do estado. A obra de Vellozo contribuiu para uma concepção científica e laica da sociedade, que estendeu ao seu projeto pedagógico denominado educação nova ou escola moderna, que deveria antes de tudo ser laica, pública, profissionalizante e obrigatória (ANDRADE, 2007, p. 191-192).

Sobre seu professor de história Dario Vellozo, tem-se o seguinte comentário de Pilotto:

[...] nunca mais conheci nada semelhante ao seu verbo de mestre; ao falar, era sempre um aristocrata-poeta, com vocação e força de apóstolo; D'Artagnant; podemos dizer que não nos ensinava História, - pregava-nos categorias históricas: a categoria Grécia, a categoria Buda, a categoria Renascimento, etc. Pregava-nos essas categorias, como apóstolo (PILOTTO, 198-, p. 10).

Como professor de história, Vellozo fez da cátedra espaço privilegiado para a divulgação de suas ideias, que tinham como princípio o livre arbítrio e a liberdade de expressão. O idealismo e o carisma pessoal fizeram com que Vellozo arrastasse gerações de jovens que frequentavam o Ginásio Paranaense, entre as décadas de 1890 a 1920, para a “aventura literária de cunho espiritual, o Simbolismo [que]

³¹ Dario Persiano de Castro Vellozo (Rio de Janeiro, 1869 – Curitiba 1936) inicia o magistério em 1886 conjuntamente com suas primeiras experiências literárias, dividido entre o trabalho no jornal Dezenove de Dezembro e as aulas no Ginásio Paranaense, efetivando-se, em 1898, aos 30 anos, por concurso nas cadeiras de História Universal e do Brasil. Vellozo permanece na cadeira até se aposentar em 1930. Ocupou ainda diversos cargos em instituições públicas, como na Polícia, Tesouraria da Fazenda e redator do Congresso Legislativo do Paraná. Lança várias revistas literárias, maçônicas e ocultistas, entre elas a *Esphynge*, publica entre 1899 e 1906 é considerada a primeira revista brasileira voltada aos estudos esotéricos (BEGA, 2001) e (ANDRADE, 2002).

assumirá características muito particulares, permeado de sua fé ocultista e maçônica” (BEGA, 2001, p. 215). As temáticas helênica e ocultista, que ocupavam o interesse do intelectual, confundem-se com o cotidiano familiar e profissional. Para a autora, de todos os literatos que surgem no Paraná nos primeiros anos do século XX, Vellozo foi o que pautou sua vida e obra com um mesmo propósito. De acordo com Bega:

Conforme atestam antigos alunos, longe de ser uma história factual, interpretava, à luz das doutrinas helênicas e maçônicas, os acontecimentos mundiais. Tornar-se um helenista não era uma entre tantas atividades, mas um modo de vida, isto é, vida profissional e pessoal se confundiram (BEGA, 2001, p. 219).

Conforme a autora, Vellozo não consegue ou não pretende dissociar sua obra de sua visão de mundo. Como professor, sua presença trouxe ao jovem Erasmo elementos que o acompanhariam por toda a sua trajetória, entre eles o apreço pela poesia simbolista, refletida nas obras *Emiliano* e *Mallarmé*. Outro aspecto apontado por Vieira vem do estilo livre pensador reivindicado por Vellozo que “foi plenamente incorporado por Pilotto, que sempre enfatizou o antidogmatismo, seja no plano religioso, seja no plano científico, além da conduta que combinava a abertura para o novo e o enaltecimento das tradições” (2001b, p. 4).

No ano de 1969, Pilotto escreveria o livro *Dario Vellozo: Cronologia*, republicada no livro *Obras II* (1976). Na obra abordou a trajetória de Vellozo, especialmente no tocante às ações estéticas, religiosas e profissionais do antigo mestre do ginásio. Porém, apesar da homenagem, de acordo com Anita Pilotto seu marido não pertenceu ao grupo de alunos próximos a Vellozo.

Em nossa casa, às vezes, falava-se de Dario Vellozo. Sua mãe consentia nos elogios ao professor, mas tinha reservas [...] as conversas eram sempre superficiais. Um dia perguntei a Erasmo: Você foi aluno do professor Dario? Fui, mas nunca tive maior contacto pessoal com ele. O Dario tinha seu círculo de alunos prediletos, e nunca fui um deles, nem procurei. Estive sempre afastado. Sempre meio longe. Creio que ele mesmo nunca notou minha presença (PILOTTO, 1987, p. 25).

A esposa de Pilotto não comenta as reservas de Ernestina Gonçalves da Motta Pilotto sobre o professor Dario Vellozo. Da mesma forma que não comenta quais ideias Pilotto não partilhava com seu professor, conforme afirmou em seu depoimento (PILOTTO, 1987, p. 25).

O livro sobre Dario Vellozo não traz opiniões de Pilotto sobre seu professor, seguindo a cronologia das obras e espaços frequentados e criados por seu

personagem. Uma hipótese da discordância de Pilotto em relação a Dario Vellozo poderia ser o neopitagorismo³², pois, apesar de Pilotto ter utilizado o espaço do Instituto Neopitagórico para suas experiências educacionais³³ e ter publicado artigos na revista *A Lâmpada*³⁴. Segundo Radhail Vellozo, sobrinha de Dario Vellozo, Pilotto não era associado ao instituto e participava ocasionalmente das reuniões do grupo, não sendo considerado um membro oficial (VELLOZO, 2008). Não obstante, é possível associar a prática do Centro de Cultura Filosófica - CCF, como será visto no item seguinte, que se apoiava em parte em Pitágoras, com algumas ideias do neopitagorismo. De acordo com Andrade, o neopitagorismo foi:

[...] um movimento cultural que tinha como uma de suas pretensões libertar as mentes das travas da religião, especialmente da Igreja Católica. A permanente busca do saber, sem limitações do campo ao qual se ativesse, opunha-se aos limites impostos pelo movimento clerical [...] Ele [Dario Vellozo] tentava uma organização cultural diferenciada, buscando novas bases para o relacionamento humano, cuja expressão se deu na organização do INP, no qual buscava aliar as tradições do Ocidente e do Oriente (ANDRADE, 2002, p. 138).

Aliar as tradições do Ocidente e Oriente estava entre as premissas de Pilotto, como se evidencia em seus estudos sobre Gandhi, e, da mesma forma que o INP, o Centro de Cultura Filosófica buscava o saber através do estudo e de discussões em grupo. O ponto que implica na não adesão de Pilotto ao neopitagorismo pode vir de Tolstoi, especialmente no tocante à sua ligação com o cristianismo. Assim, apesar da solidariedade de Pilotto com seus professores ligados ao anticlericalismo, sua crença no que denominou de um “cristianismo ao mesmo tempo veemente e crítico” (PILOTTO apud PUGLIELLI, 1996, p. 13) possivelmente o tenha afastado do grupo pertencente ao INP.

Embora existam divergências apontadas por Anita Pilotto, deve-se afirmar que o projeto educacional de Pilotto apresenta características comuns ao projeto de Vellozo, especialmente no tocante à ideia de acesso aos bens culturais. A educação

³² Doutrina esotérica desenvolvida por Dario Vellozo, inspirada em Pitágoras. “Assim acreditando reviver valores e ideias puramente filosóficos e éticos, Dario Vellozo mergulhou na corrente iniciática em que se apoiava a doutrina pitagórica, consagrando-a à reforma moral do homem, já que para ele a reforma social seria uma consequência da adoção dos princípios derivados desta doutrina laica” (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná, 1991, p. 315). Para divulgar a doutrina neopitagórica, Dario Vellozo funda em 1909 no Bosque do Retiro Saudoso, em Curitiba, o Instituto Neopitagórico – INP.

³³ No ano de 1952, Pilotto cria uma escola no interior do Instituto Neopitagórico, chamada Escola Moderna Dario Vellozo, com o intuito de servir como laboratório para o desenvolvimento de uma metodologia aplicável para as escolas do interior do estado.

³⁴ Revista publicada pelo Instituto Neopitagórico; a maior parte dos artigos são de membros do instituto ou de colaboradores.

para Vellozo deveria: “[...] ser a expressão de uma prática de igualdade e liberdade. [...] O ideal da escola moderna era ilustrar os indivíduos e, por essa via, garantir a igualdade de todos diante da razão” (ANDRADE, 2007, p. 202). Garantindo o acesso aos bens culturais a todos, independentemente de sua origem social.

Seguindo os professores listados por Pilotto, temos a referência a Sebastião Paraná³⁵, lente de geografia, considerado ao lado de intelectuais como Emiliano Pernetta e Dario Vellozo uma das figuras de destaque no cenário cultural paranaense do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, atuando inclusive na frente anticlerical. Tomou a frente de vários projetos socioculturais e desenvolveu estudos sobre as condições geográficas locais, conforme referencia Pilotto:

[...] sua *Corografia do Paraná*, publicada em 1900, é até hoje, uma das melhores obras produzidas em toda a literatura do Estado, e isso dever-se-ia, em grande parte ao fato de que a *Geographie Universalle*, de Elissée Reclus, era sua extraordinária escola geográfica (PILOTTO, 198-, p. 9-10).

Sobre o livro *Corografia*, temos o seguinte comentário de Sebastião Paraná citado por Valfrido Pilotto:

Escrevi este livro a fim de proporcionar, especialmente aos meus diletos conterrâneos um meio fácil de conhecer [...] as magnificências de nossa terra, a beleza soberana de seus pampas, a imponência majestosa de suas selvas, a benignidade incomparável de seus climas, a fauna, a flora, em suma as inestimáveis riquezas naturais que o Estado encerra, em admirável e surpreendente profusão (PARANÁ apud PILOTTO, 29 nov. 1964).

Como geógrafo, Sebastião Paraná publicou diversos estudos e trabalhos, dentre os quais se destacam *Esboço geographico da província do Paraná* (1889) e *Questões de limite* (1904). Entre as obras didáticas, além da *Corografia do Paraná* (1900), temos o livro *O Brasil e o Paraná*³⁶ (1903). Sua preocupação com a

³⁵ Sebastião Paraná de Sá Sotto Maior (Curitiba, 1864 – Curitiba, 1938). Realizou seus estudos superiores em Ciências Políticas pela Faculdade do Rio de Janeiro, pois Curitiba nos anos finais do século XX não possuía instituições de nível superior. Regressando a Curitiba em meados de 1890 assume, em 1900, a cadeira de geografia da Ginásio Paranaense e Escola Normal em 1900, assumindo a direção do Ginásio Paranaense entre os anos de 1916 e 1920. Deixa a instituição em 1928 para assumir a Secretaria do Interior e Justiça do Paraná. Além de lente de geografia do Ginásio Paranaense e da Escola Normal, o intelectual ocupou diversos espaços institucionais, como o Centro de Letras do Paraná, a direção da Biblioteca Pública e o Instituto Histórico-Geográfico do Paraná, do qual foi fundador, além de catedrático da Universidade do Paraná. Fez parte também do Conselho Superior do Ensino Primário do Paraná, em 1913. Na imprensa foi o primeiro diretor da *A Escola*, fundador da *A Tribuna* e diretor da revista *O Club Curitibano* (Secção de Documentação Paranaense, 20 out. 1964) e (MARACH, 2007. p. 30).

³⁶ De acordo com Marach (2007), a obra *O Brasil e o Paraná* foi um dos livros didáticos de maior difusão, no período, contando com 22 edições entre os anos de 1903 e 1941.

geografia e com o estudo do espaço paranaense levaria o intelectual a participar da fundação do Instituto Histórico Geográfico do Paraná - IHGP em 1900, ao lado de outros companheiros do Ginásio Paranaense e de intelectuais ligados à causa paranista.

Nesse sentido podemos apontar uma proximidade de Sebastião Paraná com o paranismo³⁷, pois, além do IHGP, participou como colaborador da revista *Ilustração Paranaense*³⁸, em 1927, responsável pela divulgação de ideias ligadas ao Paraná, bem como de valores artísticos locais. Para Salturi (2007), a criação do IHGP e a revista *Ilustração Paranaense* são exemplos de ações culturais ligadas ao paranismo.

Identifica-se, tanto na obra de Sebastião Paraná como de Dario Vellozo³⁹, o desejo de criar uma identidade própria para o Paraná, seja ela forjada através da identificação de características territoriais, seja através da criação literária. Esse desejo faz parte dos ideais do grupo intelectual paranaense do início do século XX, ideia partilhada por Pilotto, não no sentido do fechamento do campo apenas para a produção artístico/literária local, mas para a comunhão entre valores regionais e importados, e que se torna mais clara com a criação da revista *Joaquim*, na década de 1940.

Representando outra faceta da intelectualidade paranaense das primeiras décadas do século XX, temos o professor Lysimaco Ferreira da Costa⁴⁰. Apesar da aparente exaltação, realizada por Pilotto, dos professores citados em suas notas autobiográficas, percebe-se certa ambiguidade em relação ao professor de física e química Lysimaco Ferreira da Costa: “[...] por então, ele já faltava bem mais do que o comum dos professores, - obrigado pela sua atividade diversificada; cada uma de

³⁷ Para Salturi (2007, p. 31), o paranismo pode ser definido “como um sentimento ligado a um ideal, uma ‘forma de pensar’ o Paraná relacionado a identidade regional. A gênese do paranismo foi esboçada desde a Emancipação Política do Estado, repercutindo na esfera política, econômica e cultural.”

³⁸ A revista *Ilustração paranaense* foi criada em 1927, pelo fotógrafo e jornalista João Batista Groff. O periódico, que refletia os temas e o ideário em voga naquele momento, tinha uma ótima qualidade gráfica e editorial e contava com a colaboração de artistas e intelectuais (SALTURI, 2007, p. 94-95).

³⁹ Vellozo, apesar de defender a ideia de que o Paraná desenvolvesse uma identidade cultural, não pertencia ao movimento paranista.

⁴⁰ Lysimaco Ferreira da Costa (Curitiba, 1884 - 1941) cursou o Ginásio Paranaense e a Escola Militar do Brasil em Rio Pardo. Assume em 1906 a cátedra de física e química do Ginásio Paranaense e Escola Normal e em 1920 a direção das instituições. Em 1925 deixa a direção da Escola Normal para assumir o cargo de Inspetor Geral do Ensino; no cargo organizou em 1927 a Conferência Nacional de Educação. Foi aluno e professor da Universidade do Paraná, formando-se em Engenharia em 1915; nesse mesmo ano torna-se lente catedrático; no ano de 1918, ao lado de Romário Martins; funda a Escola de Agronomia do Paraná. Atua como secretário da fazenda durante os anos de 1928 e 1929 (COSTA, 1987).

suas aulas era exemplar” (PILOTTO, 198-, p. 9). Lysimaco Ferreira da Costa, na década de 1920, assumiu cargos em diversos espaços institucionais, como professor e diretor do Ginásio Paranaense e Escola Normal, inspetor geral de ensino, diretor do Instituto Comercial e da Escola de Agronomia. A ambiguidade presente na menção a Lysimaco vem do fato de Pilotto discordar de parte de suas ideias educacionais, como veremos adiante, embora não pudesse deixar de considerar sua ação no campo educacional.

Outro ponto a ser considerado na trajetória de Lysimaco vem de sua filiação ao grupo católico⁴¹. Mais jovem que Dario Vellozo e Sebastião Paraná, mantém certa distancia das discussões entre católicos e anticlericais na década de 1900, quando ingressa no Ginásio Paranaense. Com a entrada de Caetano Munhoz da Rocha no governo do Estado, amplia sua ação dentro dessas instituições, tornando-se diretor de ensino na década de 1920 e responsável pela reforma do curso normal, à qual Pilotto fez diversas críticas, publicadas em seus livros. Mas, apesar da discordância, Pilotto manteve uma relação cordial com o professor, não se opondo a ele diretamente. Todas as suas críticas diretas à reforma instituída por Lysimaco são posteriores à década de 1950, pois na época do curso ginasial Pilotto não tinha autoridade no campo educacional para questionar essas reformas.

Um ponto comum entre os professores de Pilotto indicados era a participação deles na publicação de um periódico chamado *A Escola*, revista publicada na década de 1910, que traz como ideia central a crença na educação “como um dos poucos meios capazes de trazer a civilidade à população, ensinando-lhe a concepção de mundo adequada à lógica do mundo moderno” (MARACH, 2007. p. 41).

Outra característica destacada por Marach (2007, p. 52) ligada ao grupo da *A Escola* foi a utilização do simbolismo como recurso estético-literário mais apropriado para realizar seus questionamentos e projetos sociais.

A lista de professores dada por Pilotto em seus apontamentos cita lentes que já faziam parte do corpo docente da instituição entre as décadas de 1890 e 1910. A

⁴¹ Apesar de pertencer a uma família católica, Lysimaco Ferreira da Costa, entre os anos de 1904 a 1914, pertenceu a uma loja maçônica. Para sua filha Maria José Ferreira da Costa (1987, p. 34), foi o predomínio das teorias de Augusto Comte no ensino militar da Escola de Rio Pardo e o positivismo que afastaram Lysimaco dos princípios religiosos “adquiridos desde o berço”. Ainda conforme a autora no ano de 1920, após a morte de sua esposa, completa-se sua reconversão ao catolicismo.

única exceção é o professor Guido Straube⁴², que assume a cadeira de História Natural, Higiene e Agronomia do Ginásio Paranaense e Escola Normal em 1926⁴³. O contato de Pilotto com Guido Straube se deu no último ano do curso ginásial, e sobre o professor faz o seguinte comentário:

[...] dava densa a 'matéria', e muito bem organizada; exigia tudo o que ensinava; essa seriedade e disciplina cultural era o que lhe admirávamos e ser-nos-ia sua maior lição; assim, outro vigoroso mestre de categorias, - como, em meu entender, é o próprio especialmente para a adolescência (PILOTTO, 198-, p. 9).

A seriedade e a disciplina de suas aulas são evidenciadas no depoimento de Tourinho:

Sabia ser professor. Sabia ensinar. Não só ensinar. Exigir. Mestre na acepção da palavra. Assíduo, sóbrio, impessoal. Rigoroso na formulação das questões das provas. Honesto e imparcial na aplicação dos graus. [...] Ao adentrarmos na sala de aula, o quadro-negro já estava tomado pelos esquemas. [...] esquemas tão minuciosos como só os mestres alemães sabem montar (TOURINHO, 1990, p. 92).

A figura austera do professor exigente, que impunha respeito e temor em seus alunos, é enfatizada nesses dois depoimentos.

Outro ponto a ser destacado na trajetória de Straube era sua ligação com Dario Vellozo. Um ano antes de ser aprovado no concurso de lente, ingressa, em 1918, no INP e na Loja Maçônica Luz Invisível, ambas criadas por Vellozo. O que nos leva à seguinte observação: dos cinco professores citados por Pilotto, em seus apontamentos, quatro não tinham, naquele momento, ligação com o catolicismo, embora Guido Straube pouco antes de falecer tenha se convertido ao catolicismo. Por ocasião de seu falecimento, Straube recebe homenagens tanto do Círculo de Estudo Bandeirantes⁴⁴ como do INP. No jornal *O Dia* de 24 de janeiro de 1937 foi

⁴² Guido Straube (Curitiba, 1890 – 1937) foi aluno do Ginásio Paranaense e do curso de odontologia da Faculdade de Medicina da Universidade do Paraná; atuou como professor das duas instituições. Sua obra inclui escritos sobre a biologia paranaense e a odontologia. Entre 1928 a 1932 assume a vice-direção do Ginásio Paranaense, e de 1932 até 1937 a direção da referida instituição (STRAUBE, 1992).

⁴³ Guido Straube é aprovado em 1919 como lente substituto da cadeira de história natural, tendo substituído por duas vezes o lente interino Francisco Martins Franco nos anos de 1921 e 1924. No ano de 1926, com a renúncia do lente interino, assume a titularidade da cadeira.

⁴⁴ O Círculo de Estudos Bandeirante foi criado em março de 1929. Mantendo-se em funcionamento até hoje, seu objetivo primordial foi reunir a intelectualidade laica católica de Curitiba; entre seus membros figuram professores do Ginásio Paranaense, Escola Normal, Universidade do Paraná, além de médicos, políticos, jornalistas, entre outros membros de destaque da sociedade curitibana. De acordo com Campos (2002, p. 71), o Círculo “visava formar uma elite intelectual que fosse capaz de dar sustentação teórica ao projeto romanizador no Paraná”, agindo em dois campos: “uma parcela do grupo agia na imprensa cujo objetivo era divulgar a doutrina da Igreja Católica; outra se dedicava ao

publicada uma homenagem póstuma por Benedito Nicolau dos Santos Filho, que faz a seguinte observação, citada por Ernani Costa Straube, filho de Guido Straube:

E quando o grande cientista sentiu que do seu organismo enfraquecido fugia-lhe a vida, chama os amigos íntimos e às pessoas de sua família. Recebe os últimos sacramentos da religião católica. Pede perdão e desculpa dos erros cometidos e das injustiças feitas, àqueles que conviveram na sua intimidade, morrendo como um verdadeiro cristão (SANTOS FILHO apud STRAUBE, 1992, p. 71).

Percebe-se que Straube manteve, na época de seu ingresso no Ginásio Paranaense, uma relação mais profunda com os grupos ligados ao anticlericalismo, período em que manteve contato com Pilotto.

Da mesma forma que Sebastião Paraná, a obra de Straube busca desvelar o espaço paranaense através do olhar da ciência. Na década de 1920, por exemplo, publica o livro *Natura Paranista*, no qual busca sistematizar suas pesquisas sobre as características biofisionômicas do litoral paranaense, mais especificamente a Ilha do Mel. Apesar de muito mais jovem que seus colegas do Ginásio Paranaense, Straube traz em sua obra a concepção do cientificismo e da procura das características locais.

A aproximação entre Pilotto e Straube se deu também por um projeto comum: a criação do Ginásio Brasileiro, em 1931. A instituição funcionou por pouco tempo, cerca de seis meses. O fim do projeto se deu por um imperativo legal, já que nesse ano a Reforma Capanema autorizava a equiparação de todos os ginásios com mais de cinco anos. Nas notas biográficas de Guido Straube, elaboradas por Ernani Costa Straube, tem-se a seguinte descrição da instituição:

Apesar do progresso que Curitiba vinha tendo nas últimas décadas, ainda se ressentia da falta de maior número de estabelecimentos de ensino de porte para atender a procura. Preocupado em preencher essa lacuna, um grupo de professores funda, em março desse ano, o Ginásio Brasileiro, destinado a oferecer cursos seriados, secundário e normal, matérias avulsas, preparação para exames de admissão, e de vestibulares às Escolas Superiores do país. Foram convidados professores de escol, pedagogos de alto valor (STRAUBE, 1992, p. 51).

Fizeram parte do corpo docente da instituição intelectuais, artistas e escritores, alguns deles oriundos dos quadros do Ginásio Paranaense e da Universidade do Paraná, que detinham determinado capital simbólico no campo intelectual paranaense, indicativa de que Pilotto havia acumulado capital cultural e

social, em sua atuação como docente da cadeira de português na Escola Normal de Paranaguá em 1929/30, possibilitando o convite para figurar no corpo docente do Ginásio Brasileiro nessa mesma cadeira.

Voltando aos professores de Pilotto no Ginásio Paranaense, além dos citados temos a relação de mais sete lentes e dois professores que faziam parte do quadro de professores no período de 1922 a 1928⁴⁵: Elysio de Oliveira Vianna (francês), Pe Antônio Mazzaroto (latim), Arthur Ferreira de Loyola (português), Benjamim Mourão (geometria e trigonometria), Guilherme Butler (inglês e alemão), Waldemiro Teixeira de Freitas (geometria e trigonometria), Pe José Falarz (História Universal e do Brasil), Pedro Ribeiro de Macedo da Costa (desenho) e Luiz de Souza Bastos (música).

A ausência dos comentários de Pilotto sobre seus outros professores pode caracterizar uma valorização dos lentes, que na opinião de Pilotto, detinham maior relevo intelectual ou indicar proximidade ou afinidade com os professores citados, além do fato de que todos os professores mencionados faziam parte da Escola Normal na época de formação de sua mãe e tios, sendo a única exceção Guido Straube. Outro dado é a presença de dois padres como lentes e de dois professores ligados ao grupo católico, Waldemiro Teixeira de Freitas e Pedro Ribeiro de Macedo da Costa. O silêncio de Pilotto pode ser justificado pelos motivos apresentados ou revela a tensão entre os grupos católico e anticlerical presente no Ginásio Paranaense. Apesar de Bega (2001, p. 297) indicar que há um enfraquecimento da frente anticlerical na década de 1920, é possível que Pilotto mantivesse a solidariedade com os mestres da antiga Escola Normal.

O grupo católico torna-se cada vez mais presente durante o período de estudo de Pilotto no Ginásio Paranaense. Além dos professores ligados ao grupo católico, entre eles o próprio diretor Lysimaco Ferreira da Costa, e dos padres José Falarz e Antônio Mazzaroto, a seção internato do Ginásio Paranaense contrataria no ano de 1924, por concurso público, mais onze professores, sendo que, desses, oito eram padres. Apesar de estudar na seção externato e não ter contato com esses professores, Pilotto encontrou um Ginásio Paranaense muito diferente do centro de livre pensamento e resistência anticlerical dos inícios das décadas de 1900 e 1910.

⁴⁵ As informações sobre o corpo docente do Ginásio Paranaense foram obtidas através do cruzamento de dados do Centro de Documentação do Colégio Estadual do Paraná (1941, 1948) e reportagem de Aramis Millarch (16 maio 1990).

A presença católica no colégio se faria sentir especialmente nas tomadas de decisões, pois as atas da congregação dos lentes a partir de 1926 demonstram a participação dos professores da seção internato no Ginásio Paranaense.

Como veremos adiante, diversos projetos, como a criação da Embap e a SCABI, tinham em seus quadros intelectuais dos dois grupos, e mesmo espaços considerados pertencentes ao anticlericalismo, como a Escola Normal e o Ginásio Paranaense, já não mantinham a hegemonia desse grupo, especialmente no início da década de 1930, com a aposentadoria ou o falecimento de intelectuais, como Dario Vellozo e Sebastião Paraná.

Esse movimento foi também trilhado por Erasmo Pilotto, pois apesar de não se ligar ao grupo católico representado especialmente pelo Círculo de Estudos Bandeirantes, e depois presente na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras⁴⁶, manteve contato com intelectuais pertencentes a esses grupos, como Raul Gomes, que, como será visto adiante, será um dos responsáveis por levar Erasmo Pilotto ao contato com obras do Movimento pela Escola Nova, atuando em diversos espaços culturais. Nesse sentido, apesar de manter solidariedade ao grupo anticlerical, Pilotto precisou adaptar-se à dinâmica do campo intelectual da Curitiba da década de 1930.

1.3 CENTRO DE CULTURA FILOSÓFICA

O Centro de Cultura Filosófica – CCF foi criado por Pilotto e um grupo de amigos, na maioria pertencentes ao Ginásio Paranaense. O objetivo do centro era o estudo de temas filosóficos. Para Pilotto, a participação nesse centro foi determinante para iniciar seus estudos sobre filosofia e educação, além de inseri-lo em ações dentro do campo intelectual curitibano. A passagem de Pilotto pelo CCF traz ao intelectual elementos para estruturação de seu pensamento estético e seu posicionamento dentro do campo artístico, especialmente no que diz respeito à estética modernista.

Fundado em outubro de 1927, o CCF, segundo Alir Ratacheski (1992, p. 8), foi um dos poucos centros de resistência humanística e anticlerical na Curitiba das primeiras décadas do século XX, ao lado da maçonaria e da imprensa. Na frente anticlerical tem-se a atuação de Dario Vellozo pela via do neopitagorismo, que, para

⁴⁶ A Faculdade de Filosofia Ciências e Letras foi criada em 1938, como resultado do esforço dos membros do Círculo de Estudos Bandeirantes e dos professores das Faculdades de Direito e Medicina; seu interesse surge pela valorização da filosofia cristã e das letras como formação de base dos estudantes universitários (CAMPOS, 2006, p. 140-144).

Ratacheski (1992, p. 8), acabou atraindo “as maiores expressões da cultura curitibana e paranaense”. A partir da obra de Dario Vellozo e seus companheiros humanistas, a juventude passou a cultuar Pitágoras, Platão, Spinoza, Leibniz, Schopenhauer, Schiller, Goethe e Tolstoi. Conforme o autor, o CCF nasceria da empolgação de Pilotto por essa orientação humanística, embora a admiração pelo professor Vellozo não tenha levado Pilotto à militância anticlerical e ao neopitagorismo, como visto anteriormente. Dessa forma, apesar de os depoimentos de Erasmo Pilotto (1988) não remeterem à relação de Vellozo com a criação do CCF, sua orientação humanística deve ter dado ao jovem Erasmo subsídios para a criação da instituição.

O grupo principal do CCF foi formado por Antônio Siqueira Gusso, João da Rocha Loures Sobrinho, João Roberto Moreira, Atílio Trevisani e Francisco Tiago da Costa. De acordo com Anita Pilotto, esse grupo mantinha estreitos laços de amizade, fazendo a seguinte descrição do grupo: “Os companheiros do grupo principal do Centro de Cultura Filosófica, que Erasmo fundou ainda na adolescência, eram como se fossem uma pessoa só. Ainda os conheci assim. Livro, roupa, casa, dinheiro, o que era de um era de todos” (1987, p. 81-82). O sentimento de solidariedade do grupo é comentado por Ratacheski (1992, p. 8) como a primeira experiência prática da República de Platão: “enquanto alguns dos homens que tiveram seu batismo de fogo no Centro de Cultura Filosófica abraçaram a política, outros a medicina ou o direito, Erasmo Pilotto ali teve confirmada sua vocação para mestre-escola.”

A dinâmica do grupo no ano de 1927 era de um encontro mensal, passando no ano seguinte a dois encontros semanais (PILOTTO, 1976). A leitura de Tolstoi inspirou a concepção de arte e a ideia de ação política do grupo, e a filosofia pitagórica servia de exemplo para exercícios de autoeducação realizados pelos membros do grupo. Essa afirmação é corroborada por depoimento de Francisco Tiago da Costa⁴⁷, datado de 22 de novembro de 1928, citado por Pilotto: “Das 5 às 7 da manhã executei com toda a precisão todos os exercícios habituais. Escrevi sobre o meu passado deste ano” (1976, p. 202). Pilotto explica que esses exercícios

⁴⁷ Diferente dos outros membros do grupo que cursaram o Ginásio Paranaense, Francisco Tiago da Costa (c. 1901–1972) terminou o curso primário com 26 anos, em uma escola noturna que funcionava na Federação Espírita do Paraná, local onde conheceu Erasmo Pilotto. Realizou o curso normal e assumiu uma escola no bairro Tanguá, referenciada por Pilotto como um caso de sucesso e um exemplo a ser seguido de dedicação (PILOTTO, 1976, 1982).

habituais são rigorosos exercícios de autoeducação, que deveriam ser realizados todos os dias na madrugada “antes dos duros trabalhos da luta pela vida, e por anos e anos” (1976, p. 202). Explicando os exercícios de análise diária, escreve:

‘Que eu fiz hoje; e hoje, que olvidei?’ Mas, ao mesmo tempo, aceitamos a dura vida e é preciso vivê-la. E então aperfeiçoar-se à força e o eu para alargar o campo do possível, educar-se na disciplina do desejo e, ‘quanto aos males fatais’ exercitar-se em ‘julgá-los pelo que são’ e em conter-se nesse julgamento (1976, p. 203).

A autoeducação é revista por Pilotto anos depois:

A autoeducação é uma vigilância depois de termos aprendido as cousas essenciais: uma vigilância em reconhecer as distinções apreendidas e usá-las corretamente em cada caso particular, *desde a alvorada do dia*. Treinar-se nisso, habituar-se em não faltar a essa prática. A pergunta, não é a pergunta de Pitágoras ‘Que fiz eu hoje, e, hoje, que olvidei?’ Tem de ser: Que faço agora? O campo fundamental da atenção é esse, o fundo da quotidianidade (já consciente) do sábio (1976, p. 205).

A autoeducação ocupa para Pilotto um aspecto de conhecimento e reflexão das ações cotidianas. Nesse sentido, as práticas realizadas no CCF contribuíram para a visão espiritualista do processo educativo assumido pela pedagogia pilottiana, que, como já afirmamos, é contrastante com o cientificismo das lideranças nacionais do Movimento pela Escola Nova.

Os depoimentos de Pilotto sobre o CCF fazem pouca referência à atuação de seus participantes; além de Francisco Tiago da Costa, o único membro ao qual dedica algumas informações é Paulo Tacla⁴⁸. Ao descrever a ação de Tacla como um colaborador do CCF, Pilotto enfatiza sua posição perante o grupo e a negação do modernismo⁴⁹: “Paulo Tacla é mais velho do que eu. Ele se situava, em relação ao Centro de Cultura Filosófica, como um franco atirador. Mas havia fraternidade entre nós do Centro e ele: grande amizade do grupo e comunhão de um esforço comum” (1976, p. 236). Nesse mesmo depoimento, temos uma citação de Paulo Tacla, onde se lê: “O modernismo brasileiro é tudo: é carnaval, é feitiçaria, é cocaína, é burrice e de onde em onde tem lampejos de arte. (...) O Brasil precisa de

⁴⁸ “Paulo Tacla [na década de 1920] era um jovem curitibano que frequentava assiduamente a roda de intelectuais modernos de Curitiba. Vinha de família importante relacionada ao ramo comercial, proprietários da Casa Tacla, que ficava no meio da Rua 15 de Novembro, um dos mais importantes estabelecimentos do período” (IORIO, 2003, p. 201).

⁴⁹ O termo modernismo, de acordo com Berman (1986, p. 29), é utilizado para sugerir um perfil geral das artes do século XX. Seu uso também se dá para isolar e destacar uma corrente específica de determinado período, embora seu uso faça referência a uma ampla gama de movimentos artísticos muitas vezes contraditórios entre si, mas que guardam como característica comum a busca pelo novo “numa interminável e permanente revolução contra a vida moderna” (OSINSKI, 2007, p. 4).

uma nova mentalidade vazada na rebeldia mais nobre” (TACLA apud PILOTTO, 1976, 237). A negação de Tacla ao modernismo fica mais clara ao analisarmos de onde é retirada a citação.

O texto ao qual Pilotto fez referência tratava-se de uma enquete promovida pelo jornal *Diário da Tarde* com o título: *O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná*. O objetivo da enquete publicada em janeiro de 1930 era: “evidenciar a cultura e as idéias artísticas dos nossos intelectuais”, solicitando a opinião de artistas locais “sobre os mais obscuros pontos da Arte, principalmente da Arte regional”, trazendo “mais luzes à penumbra que encobre a modernidade mal compreendida” (13 jan. 1930, p. 1) Foram convidados para responder as 12 questões da enquete⁵⁰: Octavio de Sá Barreto (14 jan., 1930), Rodrigo Junior (16 jan., 1930), Seraphim França (18 jan., 1930), Ada Macaggi (20 jan., 1930), Correia Junior (21 jan., 1930), Alceu Chichorro (22 jan., 1930), J. Cadilhe (25 jan., 1930) e Paulo Tacla (29 jan., 1930). Os artistas participantes da enquete integraram movimentos literários curitibanos que dialogavam com o futurismo e com o modernismo. De acordo com Iorio (2003, p. 288-289), na década de 1920 coexistiram em Curitiba duas gerações literárias distintas: “A primeira delas era formada por literatos consagrados que haviam participado do movimento Simbolista, os ‘passadistas’, e a segunda integrava os literatos estreantes, que seguiam as diretrizes estéticas do Futurismo, a princípio, e depois do Modernismo⁵¹.”

Retomando o artigo de Tacla, considera-se válido compará-lo com a citação de Pilotto. O trecho escolhido na citação refere-se ao primeiro quesito, que solicitava a opinião do entrevistado sobre o Modernismo brasileiro, cuja resposta na íntegra é:

O modernismo brasileiro é tudo: é carnaval, é feitiçaria, é cocaína, é burrice e de onde em onde tem lampejos de arte. *Ele é a mais alta expressão da nossa decadência moral*. O Brasil precisa de uma nova mentalidade vazada na rebeldia mais nobre. *A cumplicidade com o passado é um crime, mas a cumplicidade com o presente corrompido é um crime inda maior. O modernismo em vez de ser fogo que purifica é um monumento de estupidez maciça* (TACLA, 29 jan. 1930, p. 2, grifo do autor).

⁵⁰ Os participantes da enquete responderam os seguintes quesitos: 1º – Qual a sua opinião sobre o modernismo brasileiro? 2º – Qual a sua opinião sobre o passadismo no Brasil? 3º – Qual a sua opinião sobre as correntes literárias que surgiram no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará? 4º – Qual a orientação que deverá tomar a Arte no Brasil? 5º – O que pensa do futurismo? 6º – Quais os seus poetas preferidos? 7º – Quais os seus escritores prediletos? 8º – Qual o melhor livro de versos nacionais publicados em 1929? 9º – Qual o melhor romance nacional publicado em 1929? 10º – Que pensa da Arte regional? 11º – Que pensa da poesia paranaense? 12º E dessa poesia, quais os seus mais lídimos representantes?

⁵¹ Sobre as correntes literárias da década de 1920 em Curitiba, ver a tese de Regina Helena Sabóia Iorio, *Intrigas e Novelas: Literatos e Literatura na década de 1920*.

Na continuidade do artigo, Tacla faz mais críticas aos modernistas. Ao responder ao terceiro quesito, sobre os movimentos literários do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, afirma: “Filhas do ‘modernismo’ esdrúxulo e decrépito merecem a mesma vergastada do mesmo latejo. Correntes elas são, correntes do Bom Senso e do Bom Gosto, mas nunca literárias” (TACLA, 29 jan. 1930, p. 2). Nos trechos em itálico da primeira citação temos as partes excluídas por Pilotto da resposta de Tacla. Partes que correspondem a ataques mais violentos ao modernismo e aos modernistas. A exclusão desses trechos pode caracterizar um abrandamento das posições defendidas na juventude por Pilotto, já que o depoimento a que fazemos referência tem como data de escrita 20 de janeiro de 1974. Ou representariam uma mudança de posição, já que em 1946 Pilotto se dedicaria à divulgação de concepções modernas de arte na revista *Joaquim*.

A ênfase ao caráter social e político da concepção de arte mantida pelo grupo é descrita por Pilotto da seguinte forma:

Por idéias assim nós nos movíamos. Rebeldia mais nobre do que a Semana de Arte Moderna no Brasil. De certo, amávamos a arte, mas tínhamos um pouco o sentimento tolstoiano de que há algo além dela. E, afora isso, não nos iríamos perder no ambiente do modernismo inicial brasileiro, muito pequeno para nós. A própria criação literária era para nós menor do que aquela ampla ação político-social. Por isso, não fomos os continuadores dos primeiros esforços paranaenses, curitibanos, de 1922 até 1926, pelo futurismo e das idéias literárias em torno do espírito moderno que Jurandir Manfredini, a bela inteligência paranaense, havia levantado em outubro de 1926, em consonância com a proclamação de Graça Aranha etc. Não fomos uma geração voltada para a literatura, mas para aquela rebeldia mais nobre (PILOTTO, 1976, p. 236-237).

Em relação ao futurismo desenvolvido pelos escritores paranaenses, temos o seguinte comentário de Tacla, respondendo ao quinto quesito da enquete: “É a syphillis (sic) da Arte. Invadiu até a política e a dominou” (TACLA, 29 jan. 1930, p. 2). Os comentários de Pilotto e Tacla traçam um perfil das aspirações artísticas do grupo, que não se identificava com as propostas estéticas dos modernistas paulistas e paranaenses, pois, como afirma Pilotto, essas propostas não continham a preocupação social e política que a arte deveria trazer, ou seja, “aquela rebeldia mais nobre”.

No caso da posição explicitada por Pilotto corresponder ao pensamento dos outros integrantes do CCF⁵², identifica-se uma tomada de posição semelhante à dos artistas participantes da enquete em relação ao modernismo e ao futurismo paranaense. No primeiro artigo de Sá Barreto lê-se: “O modernismo no Brasil está em franca decadência [...] O futurismo foi uma escola que, como as demais, teve a sua época” (14 jan. 1930, p. 1). No artigo de Alceu Chichorro, temos a afirmação da necessidade do modernismo, mas ainda assim com crítica à sua estética:

É que não deixa de ser um mal necessário... Sem ele, os mambembes da literatura nunca teriam oportunidade de aparecer... Quando leio qualquer coisa semelhante à ‘farofa amarela’ das macumbas da literatura sei que estou lendo ‘modernismo brasileiro’... Mas nem por isso deixo de apreciar a ‘arte moderna’. Por que revoltarmo-nos contra circos de cavalinhos, só porque existe teatro clássico (CHICHORRO, 22 jan. 1930, p. 8).

Sobre o futurismo, Chichorro comenta: “O mesmo que penso quando vejo um automóvel em louca velocidade. Pode levar muita gente à sepultura e o *chauffer* à cadeia” (CHICHORRO, 22 jan. 1930, p. 8). Do grupo de artistas participantes da enquete temos apenas Ada Macaggi com uma opinião favorável ao modernismo:

Tenho confiança no movimento modernista do Brasil. Dispondo de inteligências sadias e brilhantes como as da nova geração, de sul a norte ele triunfará, apesar do estacionamento talvez aparente [...] Ele triunfará, porque é dentro do moderno ritmo, dentro das normas novas, que a nossa natureza exuberante, que fascina todos os talentos, tão variada nos seus múltiplos aspectos, encontra a verdadeira forma sonora de se retratar (MACAGGI, 20 jan. 1930, p. 1).

Embora favorável ao modernismo, Macaggi compartilha da mesma opinião sobre o futurismo: “Graças a Deus ou graças à reação do verdadeiro talento decaiu e morreu nesse refúgio dos medíocres e dos nulos” (20 jan. 1930, p. 4). Apesar de os artistas participantes da enquete não formarem um grupo no sentido estrito, todos, na década de 1920, compartilhavam e atuavam em grupos ligados às ideias futuristas e modernistas, o que não poupou os movimentos das críticas expostas na enquete.

Para Iorio (2003, p.289-292), a negação ao futurismo viria de sua associação ao fascismo⁵³, o que fez com que os escritores adotassem a nomenclatura de

⁵² Existem poucas informações sobre o CCF que não venham de Pilotto, o que dificulta nossa investigação no sentido de identificarmos as ideias apresentadas por ele como uma posição individual ou uma posição do grupo.

⁵³ “Depois de intensas lutas, assim como em São Paulo, o movimento dos jovens escritores paranaenses passava a se chamar Modernismo. Entretanto, destaca-se que não houve ruptura com os preceitos estéticos iniciais e que o grupo de escritores Futuristas e Modernistas era o mesmo,

modernistas. Conforme a autora, no final da década de 1920 a desarticulação dos grupos literários, associada ao acirramento das crises políticas e econômicas brasileiras, levou a um período de estagnação literária, o que explicaria as repostas tão desfavoráveis ao movimento modernista. Ainda, conforme Iorio, no início da década de 1930, poucos escritores pertencentes aos movimentos modernista e futurista continuaram em atividades literárias, optando por assumir cargos públicos e desenvolvendo outras atividades. Como por exemplo, citando apenas escritores com os quais Erasmo Pilotto manteve contato, temos Valfrido Pilotto, que, abandonando a poesia futurista, tornou-se delegado de bons costumes da capital e depois superintendente do Instituto de Identificação do Paraná. E Raul Gomes, que passa a dedicar-se a questões educacionais, ingressando na década de 1930 no curso de Direito da Universidade do Paraná.

O posicionamento dos estratos literários, em especial de Tacla, provavelmente permeou as ideias do grupo do CCF, e os levou a adotar a concepção de uma rebeldia mais nobre. Apesar do abrandamento do discurso de Pilotto sobre o modernismo, a concepção mais ampla da arte ligada a Tolstoi continuaria presente em seus empreendimentos futuros, como a revista *Joaquim*, em 1946.

Outro ponto a ser analisado é que os relatos de Pilotto sobre o modernismo e futurismo estão em textos posteriores à década de 1960, período em que Pilotto desfrutava de certo reconhecimento no campo intelectual e artístico, pois já havia participado de diversas ações, grupos e instituições que representavam a elite cultural paranaense, podendo expressar assim seu juízo estético como uma autoridade reconhecida no campo. No período do CCF, a posição de Pilotto era muito diferente; a manifestação de um juízo estético contrário ao modernismo viria de Tacla, colaborador do grupo, mais velho que os “moços” do grupo e partícipe do movimento modernista paranaense do início da década de 1920, ao lado de artistas e intelectuais como Octavio de Sá Barreto, Rodrigo Junior, Ada Macaggi, Alceu Chichorro. Dessa forma, a posição de Pilotto e possivelmente dos outros membros do CCF reflete a posição assumida pelo campo artístico do final da década de 1920.

havendo apenas mudança de designação. O que se almejava com isso, principalmente, era desvincular o movimento de Marinetti e do Futurismo Italiano, instaurando proximidade com o movimento nacional, especialmente com o paulista. Assim, a manifestação [...] não representava o início da renovação literária e artística no Paraná, mas a inauguração de uma nova fase” (IORIO, 2003, p. 168).

Uma afirmativa comum para os autores que investigam o ensino de arte na proposta da Escola Nova, Barbosa (1989), Simão (2003), Rosa (2005), é a ligação entre os educadores do Movimento pela Escola Nova com os artistas do modernismo, nas décadas de 1920 e 1930, especialmente em São Paulo. Apesar de não se discordar dessa afirmativa, pois as atuações de Mario de Andrade, Anita Malfatti e Cecília Meireles demonstram a ligação entre modernistas e o Movimento pela Escola Nova, aponta-se para uma especificidade no caso paranaense, especialmente no final da década de 1920 e início da década de 1930, pois, como vimos, os integrantes do CCF e outros artistas negavam os valores estéticos do modernismo, especialmente do movimento modernista paulista. Pilotto, em suas obras que abordam a temática artística ou sobre o ensino da arte, não faz referências a artistas, músicos, poetas e escritores ligados ao movimento modernista brasileiro, sendo a única exceção a poetisa Cecília Meireles⁵⁴. Na obra *Prática da escola serena*, Pilotto (1946, p. 22) indica a obra da poetisa como exemplo de criação artística que poderia ser trabalhada com as crianças no Instituto Pestalozzi.

Cabe observar que Cecília Meireles além de poetisa era jornalista, e manteve de junho de 1930 a janeiro de 1933 uma coluna chamada *Página de Educação*, no jornal de orientação oposicionista *Diário de Notícias*. Na coluna, abordou assuntos ligados à educação, à política educacional e à afirmação da necessidade do ensino de arte, muitos de caráter crítico. Para Manego (04 ago. 1996), ao “sustentar uma idéia de nação menos ufanista, colecionou inimigos e desafetos de suas convicções sobre liberdade, dentre eles o ministro da Educação Francisco Campos e o crítico católico Alceu Amoroso Lima.”

Pilotto (1988) afirma que, antes de 1932, colaborou com alguns artigos para a coluna de Cecília Meireles. Essa participação pode ser encarada como demonstração de grande capital social e simbólico por parte de Pilotto, já que sua ação docente se inicia em 1928.

Outro ponto da ligação de Pilotto com a poetisa a ser analisado é a defesa do ensino de arte realizada pela escritora. No livro *Crônicas da educação* (2001), uma

⁵⁴Cecília Benevides de Carvalho Meireles (Rio de Janeiro, 1901 – 1964) foi professora primária e do curso normal no Rio de Janeiro, atuando também como poetisa e escritora. Partidária da Escola Nova foi signatária do Manifesto pela Escola Nova (LÔBO, 2002, p. 237-247). De acordo com Valeria Manego, a década de 1930 para Cecília Meireles um momento de “participação tão intensa, tão coletiva e tão política [...] parece ter levado às últimas consequências essa determinação de sua geração. Foi política onde lhe cabia, nas lutas educacionais, no jornalismo, nas disputas acadêmicas. Jamais na poesia” (04 ago. 1996).

organização de 800 textos da autora, contam-se 34 artigos sobre ensino de arte, muitos publicados na *Páginas de Educação*; em um desses artigos, Cecília Meireles afirma:

O problema da educação estética da infância precisa ser contemplado com mais atenção pelos pais e professores, porque ele contém em grau notável, possibilidades inúmeras para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da criança. A razão de estar sendo ainda tão descuidado na escola, malgrado a suposição de muita gente que vê um piano no salão principal e assiste um espetaculzinho decorativo, nas festas de fim de ano, *está em que os professores de hoje ainda não dispõem, na sua totalidade, da cultura estética indispensável para a sua vida e orientação* (2001, p. 25, grifo do autor).

A ideia da cultura na formação de professores é compartilhada por Pilotto na década de 1940, em sua atuação na Escola de Professores. Assim, percebe-se uma aproximação de Pilotto com o discurso de Cecília Meireles sobre a necessidade de uma orientação estética para todos os professores, não apenas para os especialistas.

Ainda sobre a concepção de arte presente no CCF, retomando o depoimento de Pilotto (1976), temos sua afirmativa de que a visão de arte do grupo vinha de um “sentimento tolstoiano”. Pode-se compreender essa afirmativa pela função dada por Tolstoi (2002) à arte e pelas críticas feitas à arte de seu período. Para o autor, havia a arte verdadeira e a simulação da arte. A primeira viria da necessidade pessoal do artista de criar, e poucos artistas profissionais teriam esse ímpeto, associado dessa forma às criações populares e de artistas inspirados por um sentimento nobre, como a religião. Por sua vez, a simulação da arte ou a arte degenerada eram criações de artistas profissionais para as elites, limitadas a transmitir sentimentos prazerosos e agradáveis. De acordo com o autor, para a produção de uma verdadeira obra de arte é necessário que o homem:

Ocupe o nível da mais alta visão de mundo de seu tempo, que tenha o desejo e a oportunidade de transmiti-lo, e que tenha, juntamente com tudo isso, um talento para algum tipo de arte. É muito raro que todas essas condições necessárias para a produção da verdadeira arte ocorram juntas. Mas para produzir com a ajuda dos métodos de empréstimo, imitação, efeito e desvio, aquele simulacro de arte que é tão bem remunerado em nossa sociedade, só é necessário ter talento para alguma espécie de arte, o que ocorre com grande frequência (TOLSTOI, 2002, p. 153-154).

Assim, a arte produzida pelos artistas profissionais, destinada às camadas ricas da sociedade, careceria da principal qualidade que Tolstoi credita à obra de

arte: a sinceridade. Para distinguir a verdadeira obra de arte, Tolstoi aponta o contágio como sinal da arte verdadeira, na qual:

Se um homem, sem nenhum esforço de sua parte e sem mudança na sua situação, após ler, ouvir ou ver uma obra de outro homem, experimentar um estado de espírito que o une a esse homem e a outros que percebem o objeto da arte da mesma forma que ele, então o objeto que evoca tal estado é um objeto de arte. Por mais poético, realista, notável ou divertido que um objeto seja, não será um objeto de arte a menos que evoque em um homem aquele sentimento, totalmente diferente de qualquer outro, de felicidade e de união espiritual com outro (o autor) e com outros (ouvintes ou espectadores) que percebam a mesma obra artística (2002, p. 201).

A arte nesse sentido teria a função primordial de libertar o homem de seu isolamento e de sua solidão, unindo artista e espectadores em um mesmo sentimento de contágio da obra. A transmissão dos sentimentos da obra de arte, como um meio de comunicação, levaria a humanidade ao caminho da perfeição. Tolstoi traça um paralelo entre arte e comunicação, no qual a segunda levaria ao conhecimento das gerações anteriores e com isso à suplantação de conhecimentos errôneos e desnecessários e a primeira levaria à substituição dos sentimentos mais baixos e menos generosos por sentimentos mais benignos e mais necessários. Outro ponto levantado por Tolstoi é a relação da arte com a consciência religiosa. Para ele, cada sociedade tem a sua própria religiosidade, que, no caso da sociedade ocidental contemporânea, para o autor seria a consciência cristã. Assim, a arte deveria ser católica ou universal, devendo:

[...] unir todas as pessoas. E só existem dois tipos de sentimentos que unem a todos: aqueles que vêm da consciência de que todos são filhos de Deus e existe uma irmandade entre os homens, e os sentimentos do cotidiano, do tipo mais simples, a que todas as pessoas, sem exceção, têm acesso, como os de festejo, ternura, alegria, tranquilidade e assim por diante. Somente essas duas espécies de sentimento constituem, em nossa época, a matéria da arte que é boa em seu conteúdo (2002, p. 216-217).

Esta análise da visão sobre arte de Tolstoi é baseada na obra *O que é Arte*, publicada originalmente em 1909, considerada como pertencente à fase final do escritor. Não se têm referências do contato dos integrantes do CCF especificamente com essa obra. Em um artigo publicado na *Joaquim*, tem-se a referência do conhecimento de Pilotto dos conceitos de arte de Tolstoi: “Por que levanta ele os punhos cerrados [...] para as artes?” (1946, p. 15). Pelo comentário realizado por Pilotto, temos uma evidência de seu contato com as ideias de Tolstoi e mesmo um

certo questionar sobre sua posição a respeito da verdadeira arte. Além da evidência citada, Pilotto menciona a obra em uma entrevista realizada em 1988.

O contato de Pilotto com a obra de Tolstoi aconteceu quando era aluno do Ginásio Paranaense por volta dos seus 14 ou 15 anos, como indicado pelo intelectual: “Foi nesse momento que li o livro de Tolstoi sobre sua escola de Yasnaia-Poliana⁵⁵, – grande experiência de renovação escolar intentada por Tolstoi, influenciado pelas ideias de Rousseau. Assim eu já estava em plena Escola Nova” (198-, p. 12).

Nessa obra, escrita originalmente em 1862, Tolstoi (1988, p. 122-134) traz algumas questões levantadas na sua obra *O que é a Arte*, discutindo, por exemplo, a necessidade ou não de incluir o desenho e música (canto) na educação dos alunos, afirmando que a questão não é ensinar ou não arte, considerando injusta a negação do contato das camadas populares com a arte, mas questionando qual tipo de arte deve ser ensinada, pois já defendia nessa obra a tese da falsidade da arte das camadas cultas. Nesse sentido, para Tolstoi:

[...] a necessidade de se deleitar com a arte e o serviço da arte estão em cada indivíduo, independente da raça e do meio a que pertence, e que esta necessidade tem direitos e deve ser satisfeita. Tomando essa tese por axioma, digo que, se aparecem os inconvenientes e as dissonâncias do prazer que a arte dá, e da sua reprodução para cada um, a causa destes inconvenientes está não no modo de transmissão, não na difusão ou na concentração da arte entre muitos ou alguns, mas no caráter e na direção da arte, da qual devemos duvidar, tanto para não impor uma arte falsa à geração nova como para dar a possibilidade a esta geração jovem de elaborar uma arte nova tanto pela forma como pelo conteúdo (1988, p. 126-127).

A arte nova, postulada por Tolstoi, negava praticamente toda a criação artística realizada por artistas após o Renascimento, sendo poucos artistas, músicos e literatos considerados criadores da verdadeira arte. Nas obras citadas, o autor ataca artistas considerados cânones da arte europeia, como Goethe, Beethoven, Wagner, Michelangelo, Voltaire, Dante, entre outros, exaltando, por outro lado, parte da arte antiga, grega, romana e egípcia, a arte medieval e alguns escritores modernos, como Dostoiévski.

⁵⁵ Nesta escola, Tolstoi procurou a plena realização de seus ideais. Em 1900, abandonara todos os seus bens e sua vida de aristocrata para conviver com os camponeses habitantes da região de Yasnaia Poliana. Lá, além de alfabetizar a população, professava os ideais de uma vida simples em que “cada um, com suas próprias mãos, cultiva a terra, amassa seu pão e confecciona seu calçado (de modo que) desaparecessem o Estado e as religiões, ficando apenas o puro reinado de Deus sobre a terra” (ZWEIG, 1942, p. 253).

Ao que tudo indica, Pilotto não compartilhava das mesmas escolhas de Tolstoi, mas levava o mesmo ideal de arte ligada à união e à fraternidade entre os homens, embora o sentido religioso tenha sido substituído pela “ampla ação político-social” (PILOTTO, 1976, p. 236-237).

A concepção estética ligada a Tolstoi levou o grupo para além da atuação cultural. De acordo com Puglielli (1996, p. 14-15), o CCF tinha preocupações políticas não partidárias, associando-se a movimentos internacionais, que, por exemplo, pregavam a fraternidade entre os habitantes da América Latina, manifestando-se em favor dos professores chilenos perseguidos pelo governo Alessandri. O CCF ainda deu assistência a asilados políticos paraguaios em Curitiba e Paranaguá (PILOTTO, 2004, p. 33).

Existe pouca documentação sobre a vida e atuação do CCF, mas sua existência e mesmo sua atuação política é flagrada em uma chamada de jornal publicada em 12 de abril no *Diário da Tarde*: “São convidados a comparecer amanhã às 9h, na sede da [ilegível] Paranaense todos os membros [ilegível] ‘Comitê Latino Americano’ e Centro de Cultura Filosófica [ilegível] tratar de assuntos de grande importância” (1930).

A nota citada evidencia a articulação do grupo com um movimento maior, que demonstra sua posição intelectual levada pela ideia de união e fraternidade. Nesse ponto, poderia-se relacionar sua ação intelectual com aquela realizada pelos escritores franceses no caso Dreyfus⁵⁶, atuando contra o autoritarismo do governo. Para Bourdieu, os escritores, artistas e cientistas se afirmaram pela primeira vez como intelectuais no caso Dreyfus, quando intervieram na vida política, enquanto autoridades específicas fundadas “na vinculação ao mundo relativamente autônomo da arte, da ciência e da literatura, e em todos os valores associados a essa autonomia – desinteresse, competência, etc” (BOURDIEU, 1996a, p. 370). Outro

⁵⁶ O caso Dreyfus ocorreu na França, no final do século XIX, e girou em torno da condenação por alta traição de Alfred Dreyfus, oficial do exercício francês. O acusado sofreu um processo fraudulento, baseado em documentos falsos e mesmo após a descoberta da falsidade das acusações o exército francês preferiu ocultar o erro condenando Dreyfus à prisão perpétua em 1894. Em 1898 evidências da inocência do oficial levaram a um segundo julgamento que manteve o mesmo veredito. A manutenção da sentença provocou a indignação do escritor Émile Zola, que expôs o caso no manifesto *J'accuse: lettre au président de la republique*, publicado no jornal *L'Aurore*. O texto tornou pública a opinião de Zola sobre o caso, demarcou a ação pública de artistas, escritores e cientistas na cena pública e evidenciou “a construção de um sentido que relaciona de forma estreita as duas palavras [*intelligentsia* e intelectuais] à esfera política, à atividade cívica e à crítica do poder instituído. Sendo assim, poderia-se afirmar que: enquanto as palavras sábio, erudito, letrado, culto representam adjetivos associados a sujeitos privados, aquelas representam substantivos que nomeiam um sujeito político coletivo” (VIEIRA, 2007, p. 7).

ponto a ser analisado é a ideia de missão social assumida pelo grupo do CCF, que, como apontado por Vieira, é uma das características da intelectualidade do século XX (VIEIRA, 2007c, p. 20).

O sentido de fraternidade e sua orientação teórica inspirada em Gandhi e Tolstoi é evidenciado em um artigo de Pilotto, publicado também no *Diário da Tarde*, intitulado *Gandhi: o seu esforço pela emancipação da Índia*:

Não se excluem a Fraternidade e a Liberdade. A Liberdade pode edificar-se sem o recurso à violência. A obra de Gandhi, na Índia, é a afirmação mais saliente desta verdade [...] O Mahatma está muito próximo de Tolstoi. E o atual movimento nacionalista na Índia é a mais rigorosa evidência de que a filosofia [ilegível] não é, apenas, uma utopia [ilegível] (PILOTTO, 07 maio 1930, p. 4).

O texto, que foi publicado dois dias antes de Gandhi ser preso pelas autoridades britânicas que controlavam a Índia, além de aproximar a obra de Gandhi com a de Tolstoi, no sentido da ação da fraternidade e da não violência, enfatiza a desobediência civil pregada pelo líder espiritual, cujo método era a resistência pacífica, negando colaboração com o domínio britânico e pregando a não-violência como forma de luta. Sobre a teoria da não-violência de Tolstoi, Pilotto escreveria:

Tolstoi é fundamentalmente bom. Mas sua bondade chega logo ao excepcional e se faz terrível. [...] basta recordar-se a sua simples e formidável doutrina da resistência ao mal pela não violência, que ele toma diretamente do cristianismo, como sua consequência absolutamente imperativa (PILOTTO, 1973, p. 245).

A não-violência seria uma opção adotada por Pilotto, já na juventude. O contato com Tolstoi e com os preceitos humanistas parece ter fundamentado essa prática. No livro *Para um humanismo individualista* comenta:

Foi ainda no alvorecer de minha mocidade que aprendi a recusar definitivamente valor moral à violência e, por ser coerente, aos seus instrumentos institucionalizados no mundo. A violência fere de modo tão vivo aos sentimentos de simpatia humana, que se haveria de pensar que uma atitude semelhante deverá ser universal (PILOTTO, 1973, p. 277).

A atuação política de Pilotto nos anos seguintes afasta-se de movimentos dessa natureza, partindo para a militância educacional e cultural. Embora não assuma uma posição política partidária⁵⁷, nas décadas de 1930 e 1940, Pilotto demonstrou ter boas relações com os governos tanto os originários da Revolução de

⁵⁷ Em 1963, Pilotto se filiaria ao Partido Socialista Brasileiro.

Trinta⁵⁸, quanto com a fase posterior com a eleição de Moisés Lupion, governo no qual atuou como Secretário de Educação e Cultura.

Sobre a atuação no CCF, Pilotto a consideraria utópica. No texto *Poeira do cotidiano*, publicado em seu livro *Obras II*, faz o seguinte comentário: “Utópico naqueles dias, e muito mais em nossos dias atuais, mas que alta idéia generosa! Por idéias assim, nós nos movíamos. Essa era a vida do Centro de Cultura Filosófica” (1976, p. 238).

Quanto à duração do CCF temos o relato de atividades até o ano de 1930, quando Pilotto menciona a tentativa “ingênua” de criação de uma Universidade Popular, que teria iniciado suas atividades no ano de 1930 e que se localizava na praça Senador Correia. Outro exemplo dado por Pilotto (2004, p. 32-33), da atuação do Centro, foi a campanha pela Escola Nova, que contou com conferências e com a circulação de um boletim intitulado *Ideário da Escola Nova*⁵⁹.

Esta investigação sobre o CCF não conseguiu traçar precisamente sua posição no campo intelectual paranaense. As posições sobre o modernismo não foram debatidas na imprensa pelo grupo, apenas por Paulo Tacla, que apresentou posição compartilhada por vários intelectuais. As poucas referências encontradas em jornal podem indicar que o CCF mantivesse suas discussões em um círculo mais fechado, embora artigos como o de Pilotto sobre Gandhi e uma tradução realizada por Atílio Trevisanni de um texto de Victor Guevara⁶⁰ e o convite de Tacla para responder à enquete do *Diário da Tarde* indiquem que ao menos alguns de seus membros detinham certo capital simbólico, embora no caso de Erasmo não se possa falar ainda de autoridade no campo intelectual.

1.4 ESCOLA NORMAL SECUNDÁRIA DO PARANÁ

O interesse pela causa educacional levou Pilotto a criar, paralelamente ao CCF, o Centro de Cultura Pedagógica - CCP, dedicado a atrair companheiros para a causa da Escola Nova no Paraná. Pilotto (1988) não faz a indicação de quando criou

⁵⁸ No Paraná o descontentamento político contra o situacionismo das eleições governamentais levou ao descontentamento de autoridades militares, que apoiadas pelos oficiais do Corpo de Bombeiros e da Guarda Cívica, aderiram à Revolução de Trinta. O Movimento contou com o apoio da população e dos alunos e professores da Universidade do Paraná (DICIONÁRIO Histórico e Biográfico do Paraná, 1991, p. 408-409).

⁵⁹ Não foi encontrado nenhum exemplar dos boletins.

⁶⁰ Artigo publicado em 12 de abril de 1930, no *Diário da Tarde*, intitulado *Por que a supnacionalização deve começar pela imprensa*; o texto foi traduzido do espanhol por Atílio Trevisanni, integrante do CCF.

o Centro de Cultura Pedagógica, mas em depoimento indica que os estudos relativos à Escola Nova aconteceram paralelamente à sua formação na Escola Normal, o que indicaria que a criação do CCP aconteceu entre os anos de 1927 e 1928. Nesse mesmo depoimento, aponta que alguns dos livros sobre a Escola Nova foram emprestados pelo professor Raul Gomes⁶¹, e afirma que:

Por nossa parte, vínhamos de Tolstoi, chegaríamos ao Emilio de Rosseau e, daí, à Escola Nova. E a nossa posição como aluno [da Escola Normal Secundária] foi de franca adesão a essas novas idéias. Pregação na verdade, que continuava a pregação que nosso grupo realizava através do Centro de Cultura Pedagógica, cujo nome reflete diretamente o daquele outro Centro. Li o que me caiu às mãos sobre a Escola Nova. A solidez de Claparède e a linguagem de Ferreira me foram particularmente gratas. Logo depois, as tentativas de Decroly, a forte elaboração do método de projetos e a grande estrutura dos métodos montessorianos (PILOTTO, 198-, p. 43-44).

No período de criação do Centro de Cultura Pedagógica, Pilotto era aluno da Escola Normal, e seus estudos sobre a Escola Nova entravam em contradição com o pensamento educacional da Instituição, baseado em Herbart. Para Pilotto, a adoção desse autor se fez de forma parcial e através de uma versão simplificada:

Agora, passa-se a Herbart. Não evidentemente, o Herbart da Pedagogia Geral, etc. Passava-se na verdade, para uma versão, digamos, escolar, por J. Patrascoiu, um vulgarizador argentino, o que servia ao ensino da Escola Normal Secundária do Paraná, era sobretudo sua metodologia (PILOTTO, 198-, p. 42).

A adoção dos passos formais, na concepção de Pilotto, pretendia uma redução das teorias de Herbart, que com as sucessivas apropriações por compêndios, levou a “reflexão viva de Herbart” a uma “fórmula monótona, mecânica e simplista de dar aula”. Desta forma o Centro de Cultura Pedagógica assume para Pilotto a posição de formadora de seus preceitos pedagógicos, em oposição à formação recebida na Escola Normal.

Pilotto, ao descrever no livro *A Educação do Paraná* a reforma de 1923, instituída na Escola Normal por Lysimaco Ferreira da Costa, o faz de modo a destacar a importância da separação do curso normal, além de destacar a expansão do ensino normal para o interior do estado⁶². Com a reforma, o curso normal foi dividido em dois: o fundamental ou geral, e o profissional ou especial, sendo que o

⁶¹ A relação de Erasmo Pilotto e Raul Gomes será investigada no capítulo dois do presente trabalho, quando ambos os intelectuais participam de diversos projetos comuns, na área artística, literária e educacional.

⁶² Pilotto (1954, p. 93) destaca que as Escolas Normais do Paraná mantiveram as organizações anteriores à reforma de 1923, sendo estas classificadas de Escolas Normais Primárias, enquanto a Escola Normal de Curitiba receberia a denominação de Escola Normal Secundária.

primeiro teria a duração de três anos e o segundo de três semestres. O curso geral correspondia às disciplinas ginasiais, enquanto o profissional às disciplinas do curso normal. O curso especial era dividido da seguinte forma: no primeiro semestre eram ministradas as disciplinas de psicologia, agronomia e higiene, metodologia geral e as metodologias da escrita e do desenho. No segundo semestre havia as disciplinas de moral e educação cívica, noções de direito pátrio e de legislação escolar e as metodologias de moral e educação cívica, do vernáculo, da aritmética, do ensino intuitivo, das ciências naturais e da geografia. O terceiro semestre oferecia disciplinas como puericultura, prática e crítica pedagógicas, e as metodologias da música, dos exercícios físicos e dos trabalhos manuais (COSTA, 1987, p. 135-150).

A reforma procurou dar ao curso normal um caráter mais prático, como se percebe com a grande ênfase nas metodologias de ensino, numa posição clara de combate ao bacharelismo. Cabe lembrar que Lysimaco Ferreira da Costa participou como colaborador da revista *A Escola*, que de acordo com Marach apresentava seus discursos ligados ao pensamento utilitarista americano. Para a autora, tal vertente:

[...] teria sido responsável por 'lograr aos *yankees* o posto de destaque que ocupam no Universo' (ESCOLA, 1907, n. 5, p. 52). Tornou-se consenso entre o grupo de *A Escola* a convicção de que seria 'conveniente a adoção, senão inteiramente, pelo menos em parte dos métodos usados nos Estados Norte-Americanos, dando assim, ao ensino ministrado na Escola Normal uma feição toda pratica e utilitária' (MARACH, 2007. p. 63).

Ainda conforme Marach (2007, p. 70), um dos desdobramentos dessa teoria no que se refere ao curso normal foi a defesa de que não havia a necessidade de aprofundamento teórico no curso normal. Formato que divergia em muito do currículo do curso normal aplicado na década de 1910 e início de 1920, que tinha como estrutura curricular as disciplinas do curso ginasial, acrescidas da disciplina de pedagogia. Para Pilotto (198-, p. 36), apesar da formação técnica "um tanto incipiente" o curso da Escola Normal naquele momento possuía uma densidade categorial, especialmente pela associação com a formação de uma cultura geral e pelo "ambiente alto e austero". O contato de Pilotto com o que ele mesmo chamou de antiga Escola Normal se deu especialmente pelo ambiente familiar onde sua mãe e tios se formaram naquele momento. Dessa forma as mudanças instituídas por Lysimaco Ferreira da Costa entrariam em contradição com a formação familiar de Pilotto e com as teorias discutidas no CCF e CCP. Em depoimento afirma que viera:

[...] de preocupações intelectuais, de certo muito elementares, mas muito vivas e independentes. Nessas preocupações, já chamei a atenção para a presença de Tolstoi, em pedagogia, e Rosseau e Yasmaia Poliana. Assim, eu já estava com os pés plantados na Escola Nova. Afundei nas ideias do grande movimento (PILOTTO, 198-, p. 43).

Na sequência, Pilotto afirma que, apesar de discordar das teorias empregadas na Escola Normal e de defender sua posição na instituição, não sofreu nenhuma espécie de represália, realizando inclusive as avaliações das disciplinas com base nas teorias de Tolstoi, Rosseau e Pestalozzi (PILOTTO, 198-, p. 43)

Pilotto afirma que a orientação dada ao curso normal no período em que foi aluno vinha da doutrina dos passos formais de Zeller, que tinha inspiração na pedagogia de Herbart. Para Pilotto, a doutrina dos passos formais reduzia a teoria herbatiana à forma de manual.

Embora possamos aportar a divergência da orientação teórica como um fator da motivação das críticas promulgadas por Pilotto a Lysimaco Ferreira da Costa, deve-se analisar a sequência de seu comentário:

Penso ter algum interesse, o registro de o cônego Alcindino Gonzaga Pereira, de saliente papel na organização do catolicismo no Paraná, num artigo sobre Lysimaco Ferreira da Costa, contar o fato de que regressou da Europa, certa vez, em companhia de Patrascoiu; de que este lhe pedira notas sobre a educação no Brasil, para utilizá-las em seu Dicionário Pedagógico; de que, si o pedido fora feito à data do artigo, teria indicado o nome do educador paranaense para a elaboração das notas que se solicitavam (PILOTTO, 198-, p. 43).

O registro ao qual Pilotto refere-se é um texto de padre Alcindino Pereira, publicado em 8 de março de 1924. No texto, o padre faz referência ao encontro com Patrascoiu, no qual elogia a obra pedagógica de Lysimaco Ferreira da Costa, especialmente sua posição em relação à psicologia pedagógica, na qual o autor procurava superar a dimensão apenas teórica da psicologia, propondo para a formação do professor que as “lições de caráter teórico habitual, se tornem teórico-práticas, procurando ‘materializar’, tanto quanto possível, para melhor compreender, os movimentos da inteligência e da vontade” (PEREIRA apud COSTA, 1987, p. 164).

A referência feita por Pilotto ao texto de Pereira é ambígua, pois, apesar de citar a importância de Lysimaco Ferreira da Costa à educação paranaense, Pilotto nunca escondeu que não apreciava a obra de Patrascoiu. No inquérito sobre a educação pública do Paraná, escrito para o INP, em 1953, Pilotto escreveria sobre o uso de Patrascoiu na reforma de 1923:

De outra parte, a versão patrascoiana de Herbart seria uma das mais mecânicas e atrasadas dentro da própria escola herbatiana, pecando por um formalismo desolador. Isso, porém, não deve diminuir a importância da reforma que devemos a Lysimaco Ferreira da Costa (PILOTTO, 1953, p. 93-94).

As críticas ao educador argentino recaem diretamente sobre Lysimaco, pois este mantinha diálogo com a Argentina, tanto como representante do estado para o comércio da erva-mate, mas também como educador; neste país possivelmente tenha tomado contato com as ideias de Patroscoiu (MORENO, 2003, p. 20). Outro ponto a ser observado é a ligação Lysimaco Ferreira da Costa com o catolicismo, pois, apesar de Pilotto não ter participado diretamente da frente anticlerical, manteve certa distância do grupo do intelectual católico.

Na revista *A Lâmpada*, de 2005, foi reeditado um artigo de Pilotto datado de 1929, veiculado originalmente na revista *A Alvorada*, mantida pelo grêmio Estudantil Emiliano Pernetá, composto pelos alunos do Ginásio Paranaense da seção internato. No artigo intitulado *A Escola de Hoje e a Escola de Amanhã*, o autor faz comentários sobre o papel da psicologia na pedagogia e sobre o herbartianismo:

Herbart [...] no começo do século XIX, dirigiu intenso movimento no sentido de estabelecer as bases da Psico-pedagogia, - continuação, embora acanhadíssima, da obra magistral de Rousseau. Mas, a ciência pedagógica não podia deter no herbartianismo. Este, si o penetrou a alma da criança, não pode, entanto, traçar-lhe os aspectos mestres [...]. Coube aos adeptos de uma reforma pedagógica, aos sonhadores de uma 'Escola Nova', traçar essa hierarquia, das leis psicológicas (PILOTTO, 2005, p. 7).

Na sequência, afirma que a lei biogenética de Haeckel e a psicologia experimental foram imprescindíveis para o desenvolvimento de um método que procurasse girar em torno da criança sem “conformar-se com as extravagantes ideias dos pedagogos de gabinete” (PILOTTO, 2005, p. 8) No artigo, Pilotto procurou criar uma dicotomia entre a “Pedagogia velha”, seguidora de Herbart, e o método da Escola Nova, afirmando que a Escola Nova é a Escola Serena. Nesse sentido Pilotto afirma que a prática pedagógica da Escola Normal, no período da reforma de ensino de Costa, estaria ligada à pedagogia velha e que na Escola Nova estaria a superação da mecanização da pedagogia de base herbatiana.

Como caracterização desse período, Pilotto afirma a concepção herbatiana como a matriz principal da prática pedagógica da Escola Normal em oposição à concepção pestalozziana da antiga Escola Normal, concepção que buscou retomar na Escola Normal quando professor, associando as ideias de Pestalozzi a outros

autores como Montessori. Apesar dessa representação, a caracterização de Pilotto não corresponde totalmente às concepções educacionais presentes na Escola Normal na reforma da década de 1920, pois, apesar de evidenciar a obra de Herbart como sua principal influência, Costa não nega o valor das ideias de Pestalozzi para a educação. Ao parainfar uma turma de normalistas, em 1926, mencionou a importância de Pestalozzi como um grande pedagogo:

Dominam ainda o espírito do ensino atual, em todos os países civilizados, as grandes concepções de Comênio, Pestalozzi, Herbart e Froebel. [...] Os três últimos e grandes pedagogos tendo surgido com as suas brilhantes doutrinas educativas, quase que simultaneamente, nos inícios do século passado, dominam, ainda que em graus diferentes, as normas gerais do ensino nas escolas de todos os países cultos [...] Pestalozzi exigia o adestramento da expressão e a atividade produtiva na escola, Pestalozzi foi um emotivo e um intuitivo, que procurou fazer bem à criança, transformando-a em um ser evoluído para Deus (COSTA, 1987, p. 169).

Além do caráter religioso assumido por Costa em seu discurso, a menção a Pestalozzi indica que a obra do pedagogo fazia parte dos conhecimentos transmitidos aos normalistas, mesmo que Herbart tenha sido a principal linha teórica seguida pela instituição.

Um depoimento dado pela professora Joana Falce Scalto (COSTA, 1987, p. 220) indica a aplicação do Método Montessori no Jardim de Infância Emilia Erchsen⁶³. De acordo com ela, o Paraná teria sido o primeiro estado a aplicar o método Montessori em 1924 pela ação de Lysimaco Ferreira da Costa, que no período, além de professor de pedagogia da Escola Normal, era também diretor de instrução pública.

Foi ele a pessoa que mais se interessou e que melhor atendeu aos Jardins da Infância enquanto esteve à frente da Instrução Pública [...] Numa ocasião, eu havia pedido material escolar e, junto com esse material, veio um caixão [...] fiquei empolgada ao ver que se tratava do material Montessori. [...] Ele havia recebido o material na antevéspera e disse na véspera ter passado a noite lendo sobre o assunto. Conversou comigo e lidou com o material como se fosse uma pessoa de grande experiência; parecia que ele era professor do Jardim e o aplicador do método (SCALTO apud COSTA, 1987, p. 220-221).

O depoimento de Scalto demonstra que a orientação herbatiana não foi a única matriz de pensamento da Escola Normal, pois além de diretor de instrução pública, Lysimaco Ferreira da Costa também foi professor de pedagogia da escola Normal, onde possivelmente discutiu as ideias de Montessori em sua cadeira.

⁶³ De acordo com Joana Falce Scalco, o Jardim de Infância Emilia Erchsen era independente sendo anexado na década de 1930 ao Grupo Escolar Xavier da Silva (COSTA, 1987, p. 220-221).

Não se pretende com isso dizer que Pilotto não modificou a concepção educacional da Escola Normal com sua ação, mas demonstrar que não houve uma completa ruptura com as ações que estavam sendo discutidas pela instituição antes de sua entrada, e que a polarização entre essas fases demonstra a oposição de Pilotto à orientação de Costa, como também enfatiza sua defesa dos princípios da antiga Escola Normal, tão cara ao seu ambiente familiar.

Sobre a relação de Pilotto com a antiga Escola Normal pode-se afirmar que ela caracteriza-se pela relação estabelecida com o *habitus* familiar onde a formação cultural foi valorizada pela mãe e tios de Pilotto, todos egressos da instituição, com o sentimento de pertencimento a um estrato social específico que tinha a educação e a cultura como pontos de distinção. Pois, como foi destacado por Vieira (2007c, p. 20), um dos princípios que caracteriza os intelectuais é o sentimento de pertencimento a um estrato social específico, através da relação com a cultura em seus vários aspectos, artísticos, filosóficos, científicos ou pedagógicos. Partindo dessa observação percebe-se no ambiente familiar de Pilotto, através da relação com a antiga Escola Normal, uma formação que valorizava a cultural, e ao mesmo tempo estabeleceu para o jovem Pilotto um sentimento de pertencimento ao magistério e a ação cultural. Disposições que encontraram na sua concepção pedagógica a valorização da formação cultural do professor, como ponto essencial de sua prática pedagógica.

1.5 CONCEPÇÃO EDUCACIONAL DE PILOTTO: PARA UM HUMANISMO INDIVIDUALISTA

Antes de partir para a análise das ações de Pilotto nos seus espaços de atuação, cabe realizar uma análise de parte de sua concepção educacional, especialmente no que se refere à valorização da cultura e da arte. Não é objetivo deste trabalho fazer uma exegese das obras pedagógicas de Pilotto, o que demandaria um esforço muito maior do que a presente dissertação poderia alcançar. O intuito no momento é discutir algumas das concepções-chave para a pesquisa, tais como o valor dado à cultura, à autoeducação como elemento pedagógico e à relação entre ciência e pedagogia na concepção educacional *pilottiana*.

A concepção educacional de Pilotto se construiu pelas experiências realizadas nos diversos espaços de atuação e sociabilização. Se no início deste trabalho afirmou-se que sua filosofia educacional se afasta do *ethos* cientificista das

teorias do Movimento pela Escola Nova, esse afastamento foi realizado com a elaboração de sua teoria educativa. A formação ginásial e do curso normal de Pilotto refletiu essa concepção, e a aproximação com as correntes espiritualistas aconteceu em paralelo a essa formação, através do contato com Tolstoi e Gentile, realizado nos espaços do CCF e CCP e através de seus estudos independentes.

No artigo já citado *A Escola de Hoje e a Escola de Amanhã*, escrito um ano após o término do curso normal, Pilotto faz a seguinte afirmação:

A educação é 'processo de desenvolvimento'. A pedagogia é o traçado das leis desse processo. As leis do desenvolvimento do homem é preciso ir procurá-las nesse mesmo desenvolvimento [...] Em consequência, a Pedagogia não pode marchar senão sob as vistas atentas da Biologia, da Psicologia em particular. Não é mais admissível que o método pedagógico, que o espírito desse método seja produto das possíveis extravagâncias da imaginação sem o controle severo da experiência (PILOTTO, 2005, p. 6).

O posicionamento de Pilotto sobre a dependência da pedagogia em relação às ciências biológicas e à psicologia faz parte do modo como o campo educacional procurava cientificizar suas práticas, refletindo a crença no poder da ciência presente na geração intelectual de seus professores do Ginásio Paranaense. Presença mantida inclusive em sua primeira obra pedagógica, *Prática de Escola Serena* (1946), na qual Pilotto sistematizou suas experiências educacionais na Escola Normal e no Instituto Pestalozzi. Apesar da referida obra trazer outros aspectos, como a valorização da formação cultural e artística, o autor dedica parte da obra para mostrar as fichas de medição e caracterização dos estudantes do Instituto Pestalozzi (PILOTTO, 1946, p. 29-38). Sobre a organização material da Escola, afirma:

[...] ainda que muito perfeita, só parcialmente pode cumprir o seu papel, si não fizer o professor um minudente estudo do escolar, de cada escolar. E a pedagogia diferencial não apenas no que se refere à vida intelectual, mas a totalidade do indivíduo, é uma das conquistas maiores da pedagogia contemporânea, e um dos aspectos mais essenciais para uma educação verdadeiramente científica (PILOTTO, 1946, p. 27-28).

Nesse período Pilotto defende uma pedagogia diferencial que permitiria ao professor conhecer efetivamente a individualidade do aluno. Para isso estaria amplamente amparada por uma gama de informações biométricas, psicológicas, médicas, socioeconômicas e familiares. Nesse sentido, a pedagogia diferencial se baseava na individualidade do aluno, revendo constantemente seu método, que

seria avaliado por meio de experiências em espaços específicos, opondo-se assim à pedagogia tradicional (MARACH e VIEIRA, 2007, p. 278-279).

A manutenção do caráter cientificista na pedagogia de Pilotto estaria associada à adaptação necessária para seu posicionamento dentro do campo educacional, pois negar as práticas e os modos de pensar a educação seria se opor completamente ao caminho que as teorias educacionais vinham trilhando, seja na educação brasileira ou paranaense. Todas as obras pedagógicas de Pilotto, com exceção da já citada *Prática de Escola Serena*, foram publicadas posteriormente à sua saída da Secretaria de Educação e Cultura, em 1951. Para Vieira (2001b, p. 4-5), uma obra que traz no cerne as ideias de Pilotto de autonomia, individualidade, liberdade e de criação espiritual é o livro *Para um humanismo individualista*⁶⁴.

O termo humanismo individualista é a designação da filosofia educacional de Pilotto que se opunha ao materialismo que permeou as principais correntes teóricas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, entre as quais estavam o positivismo, o pragmatismo e o marxismo. Concepção essa que levou Pilotto a defender uma visão espiritualista que, apesar de não negar a materialidade dos problemas do homem, afirma que todos os problemas são na verdade problemas da ideia e da vontade (VIEIRA, 2001b). Ainda de acordo com Vieira:

O livre pensador Pilotto explorou o ceticismo e o relativismo em ensaios sobre as idéias de Montaigne, Pírron, Schopenhauer, Hume e Nietzsche⁶⁵. O resultado dessas leituras expressou-se em duas direções principais: a recusa do niilismo e a apropriação do antidogmatismo que, no âmbito do projeto intelectual de Pilotto, recaiu sobre os intentos cientificistas que, segundo Pilotto, não seriam capazes de responder à complexidade dos problemas da vida (VIEIRA, 2001b, p. 5).

No momento da escrita dessa obra, Pilotto já dispunha de certa autoridade no campo educacional, o que lhe permitiu defender suas concepções sem ter que enfrentar oposições diretas. Nesse período de sua trajetória profissional cria a Associação de Estudos Pedagógicos⁶⁶, assumindo o papel de assessor e consultor educacional, sem ligação direta com os órgãos educacionais da esfera pública.

⁶⁴ A primeira edição de *Para um Humanismo Individualista* foi publicada em 1968, tendo uma segunda edição em 1972, sendo reeditada na coletânea de textos de Pilotto, *Obras I* de 1973, edição que foi utilizada como fonte neste trabalho.

⁶⁵ Esses ensaios foram organizados por Pilotto sob o título *Pequenos Ensaios*, publicados no livro *Obras I* (1973).

⁶⁶ A Associação de Estudos Pedagógicos foi fundada por Pilotto, em 1956, e tinha por finalidade a difusão da metodologia desenvolvida no livro *A educação é um direito de todos* (1952), além da prestação de assessoria e consultoria na área educacional.

No início da obra através da seleção de diversos autores como Goethe, Tagore e Gandhi, cita a crítica destes à revolução industrial e ao império da técnica e da ciência na sociedade ocidental. Como no comentário de Tagore⁶⁷:

Vossa responsabilidade é grande. A vós toca infundir vida ali onde não há senão mecanismo, substituir pelo coração humano os frios cálculos do interesse, entronizar um desenvolvimento harmonioso, vivo, a verdade, a beleza, ali onde reinam como donos à força e o bom êxito. A civilização que nos vem da Europa é voraz e dominadora [...] É uma civilização puramente política de tendências canibais [...] É uma civilização científica e não humana [...] As nações modernas são idolatras: têm como ídolo o poder. A civilização criou uma grande máquina, um verdadeiro Frankenstein (TAGORE apud PILOTTO, 1973, p. 155).

Na sequência dessa citação, Pilotto traz outras com conteúdos próximos, criticando a falta de autocrítica e o consumismo da sociedade ocidental, especialmente a norte-americana e a europeia. Como resposta à crise provocada, a educação deve procurar a normalidade vital do educando, incluindo o equilíbrio da personalidade. Assim, a educação deveria ser uma:

Educação para a ação, para a co-participação e para vida criadora. Toda a educação que eleve o espírito humano em sua capacidade analítica tende a conduzi-lo ao vácuo, se conduz simultaneamente apenas a uma atitude egocêntrica e puramente receptiva, como se vê, tantas vezes no caso das aristocracias [...] A educação deve conduzir a autoeducação ou terá falhado ao fundamental (PILOTTO, 1973, p. 158).

Os princípios de autoeducação somam-se no humanismo individualista com a necessidade do aprofundamento da cultura geral, princípio explorado por Pilotto em seus espaços de ação educacional. Retomando as concepções educacionais de Vellozo e da antiga Escola Normal, eleger a formação cultural como forma de superar as incertezas impostas à sociedade ocidental.

[...] a cultura geral é necessária cada dia mais[...] Em uma civilização em que domina a propaganda, é preciso saber analisar, não se submeter às idéias do dia. Em uma civilização e cultura em que o grupo tem tanta importância, é preciso aprender a cooperar nas decisões e no trabalho; e cooperar nas decisões supõe solidariedade, personalidade, desapego do desejo de vitória a todo o custo (PILOTTO, 1973, p. 282).

A cultura, na concepção de Pilotto, possibilitaria ao homem tornar-se mais pleno, podendo ser entendida como a “grandeza do mundo” ou a “vida do espírito”. Para Pilotto, esse seria um dos principais objetivos da educação: “levar o educando a participar dessa vida, na medida das suas forças pessoais, - isto é lhe assegurar

⁶⁷ De acordo com Pilotto, as palavras de Tagore teriam sido destinadas aos estudantes da Universidade Imperial de Tóquio, em 1916.

mais plenitude” (PILOTTO, 1973, p. 163). E faz uma crítica à educação de seu tempo, inclusive de quando foi aluno, afirmando que a educação corrente é uma conspiração contra a cultura, enveredando primeiramente para o enciclopedismo, que “se fez superficialidade; noutra momento enveredou para a especialização e para superespecialização e se fez limitação e estreiteza, obtusidade” ao passo que em outros momentos “foi apenas comunicação à flor da pele” (PILOTTO, 1973, p. 163).

Contra esse movimento, Pilotto procurou nos espaços de atuação favorecer atividades culturais e artísticas, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho. Entendendo “a cultura [como] irmã gêmea da arte”, Pilotto atribui à arte a capacidade de levar o educando a participar da “grandeza do mundo”, que para o autor significa:

[...] purificar o homem por esse caminho do estetismo, da alta disciplina e da sensibilidade, do veemente sentido criador lançado numa direção infinita, e tudo num regime de cooperação e consentimento, - consentimento e cooperação na atividade dos mestres, cooperação e consentimento na atividade dos alunos, cooperação e consentimento no ideal para que estes são formados (PILOTTO, 1973, p. 183).

A valorização dada à arte e à cultura, a importância da autoeducação e a crítica ao tecnicismo da sociedade ocidental são elementos constantes no diversos ensaios que compõem o livro *Para um humanismo individualista*, e devem ser vistos como um exercício de reflexão a partir da própria prática educacional/profissional de Pilotto.

A importância da arte no processo educacional foi valorizada por Pilotto tanto nas experiências sistematizadas no livro *Prática da Escola Serena* (1946), que relata as concepções pedagógicas que nortearam sua ação na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi, experiências que representam a idealidade das ideias educacionais de Pilotto⁶⁸, quanto no livro *A educação é um direito de todos* (1952). Essa obra sistematiza as práticas de Pilotto, como Secretário de Educação e Cultura, nas Escolas Isoladas do interior paranaense e de sua experiência frente à Escola do Instituto Neopitagórico (Escola Moderna Dario Vellozo), instituição que serviu de laboratório a Pilotto para desenvolver uma proposta pedagógica que fosse facilmente aplicável na difícil realidade das Escolas Isoladas.

⁶⁸ Sobre essa questão, ver o texto: MARACH e VIEIRA. Escola de Mestre único e escola serena: realidade e idealidade no pensamento de Erasmo Pilotto. In: Vieira. Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964).

2 UM EDUCADOR DE ALMA ROMÂNTICA NO CAMPO ARTÍSTICO CURITIBANO

A obra de Anita Pilotto intitulada *Erasmus: um educador de alma romântica*, publicada em 1987, é um relato sobre a ação de Erasmo Pilotto no campo intelectual paranaense, evocando sua trajetória pela ótica particular de sua esposa. Apesar de constituir um importante depoimento sobre sua atuação no campo educacional e artística, ressalta-se que a obra de Anita deve ser vista com cuidado, pois é uma exaltação da memória de seu companheiro; em diversos momentos da narrativa, revela-se uma disposição a minimizar os conflitos e as contradições da trajetória de Erasmo Pilotto.

Mas, apesar dos cuidados no trato de fontes dessa natureza, é inegável seu valor para a investigação de trajetórias de vida. No caso específico deste trabalho, a obra de Anita Pilotto traz em diversos momentos a aproximação de Pilotto com a arte e com a literatura, e como esta permeou sua vida e seu pensamento, como na referência que faz a uma viagem a Montevideu, que provavelmente aconteceu no início da década de 1980:

Existe lá uma das únicas réplicas diretas, feita em bronze, do David de Miguel Ângelo. Certa manhã fomos ver o David. Como contar o que assisti nesse encontro? [...] O David na sua beleza, agora toda em bronze, a mocidade em todo seu esplendor, a sua atitude de espera, a sua audácia, o sonho e a coragem, a sua força: todos os músculos falam. E o olhar. Assim o Erasmo me falou do David, me ensinou a ver o David. Se eu estivesse só, sem ele, teria visto apenas uma estátua, de certo muito bonita, e o seu nome, e talvez um pouco mais. Agora, era uma vida, um sonho, uma idéia da vida que eu tinha na minha frente, ao mesmo tempo a arte e a idéia moral. Falou muito emocionado do David, o entusiasmo que a história bíblica desperta no mundo. [...] 'Todos os músculos, a fisionomia, o gesto, veja, tudo fala da maior pureza e força. Parece que é impossível dizer com maior perfeição. Olhe a ingenuidade e a força juntas. E sobretudo a pureza, digo a pureza no sentido espiritual. E a simplicidade e pureza da escultura, necessária para revelar a pureza moral.' Quanto senti não estar ali junto, uma turma de jovens, os seus alunos! Pensei neles. Eu, pobre de mim, nem merecia aquilo. David e o outro jovem ali em frente, todo espírito, - carne e osso, - toda essa atenção que eu conheço tão bem quanto ele fica estatelado diante de uma obra de arte que admira de fato. Me explicando a beleza e todo o 'símbolo eterno', como ele disse (PILOTTO, 1987, p. 19).

A educação e a arte foram preocupações sempre presentes para Erasmo Pilotto. Prova disso são seus artigos que quase sempre focavam esses dois temas. Nesta parte da pesquisa, procura-se trazer então suas ações no campo artístico, enfatizando o período de 1944 até 1948 com a criação da Escola de Música e Belas Artes – Embap. Um período curto, mas durante o qual Pilotto participou de diversos

grupos e iniciativas que o ligaram definitivamente ao campo das artes e da crítica de arte.

2.1 PARTICIPAÇÃO NA IMPRENSA

No início da década de 1940, Pilotto detinha certo prestígio e reconhecimento que o qualificavam como um educador de destaque no campo educacional. Suas ações frente à Escola de Professores, no sentido de promoção da cultura como princípio formador, permitiam a ampliação de sua atuação no campo artístico, embora ainda não tivesse se dedicado ao campo literário.

De acordo com o próprio intelectual, sua ação nesse campo se deu mais tarde: “Em relação à minha presença pessoal, foi preciso chegar a 1946 para que viesse a participar na vida literária, participando da criação, assumindo a direção e traçando a orientação da revista *Joaquim*” (PILOTTO, 2004, p. 124). Apesar de definir o ano de 1946 e a revista *Joaquim* como o início de sua atuação no campo literário, podemos apontar contribuições anteriores, especialmente na imprensa.

A participação em periódicos já acontecia no final década de 1920, com artigos de natureza filosófica ou discutindo ideias educacionais. Em 1942, localiza-se uma crônica para o jornal *Diário da Tarde*, intitulada *Para um código de refinamento. A propósito de Francisco da Fontoura Barreto*, crônica em homenagem póstuma ao Major Barreto, amigo de Erasmo Pilotto. Sobre essa crônica, Anita Pilotto comenta:

Cada amizade é diferente da outra, agora quero contar da amizade de Erasmo com Francisco da Fontoura Barreto, o major Barreto como todos o chamavam. [...] O Erasmo escreveu sobre ele, por ocasião de sua morte, duas crônicas muito nobres [...] (PILOTTO, 1987, p. 82).

No mapeamento da edição de 1942 foi encontrada uma única crônica de Pilotto, datada do dia 12 de setembro. Mas a indicação feita por Anita demonstra que, mesmo ainda que não sistematicamente, Pilotto já havia produzido algumas crônicas. No ano de 1944, para o mesmo jornal, produziu artigos para a seção chamada de *Nossa Coluna*⁶⁹. Produziram também para a coluna, com regularidade, Osvaldo Pilotto, Adriano Robine, Eloi da Costa, além de outros que colaboraram com

⁶⁹ Erasmo Pilotto não foi o principal cronista da coluna, produzindo doze artigos. Escreveu: *Uma lenda Citadina*, publicado em 20/01/1944; *Reportagens*, publicado em 26/01/1944; *Reportagens*, publicado em 02/02/1944; *Homens*, publicado em 09/02/1944; *Reportagens*, publicado em 16/02/1944; *Pose três*, publicado em 01/03/1944; *Palestras*, publicado em 03/03/1944; *Festas escolares*, publicado em 02/02/1944; *Homens*, publicado em 05/04/1944; *Verde*, publicado em 12/04/1944; *Aspectos de Curitiba*, publicado em 21/04/1944; *Negação e afirmação*, publicado em 05/05/1944.

menor regularidade. Em depoimento, Pilotto (1988) afirma que a maioria dos participantes da coluna eram docentes da Escola de Professores e que a direção do jornal era de Raul Gomes. Afirma também que essa ainda foi uma das primeiras colunas em Curitiba a pagar seus colaboradores, mesmo que de forma simbólica. O fato de a maioria dos colaboradores pertencerem ao quadro da Escola de Professores indica que esse espaço foi um local estratégico para que o grupo manifestasse suas posições em diferentes campos como educação, arte, política e direito.

A posição de Raul Gomes como diretor do jornal permitiu o ingresso de Pilotto como colaborador no jornal. Ainda no ano de 1944, eles estavam à frente de dois projetos que destacariam suas posições no campo artístico, o projeto literário do Grupo Editorial Renascimento do Paraná – Gerpa e a criação da Sociedade Cultural Brasília Iitiberê - SCABI, que contou também com a participação de Adriano Robine. Ambos os projetos ampliaram a atuação dos intelectuais na esfera pública, ampliando seu capital social e simbólico, que permitiu a Gomes e Pilotto, conjuntamente a outros intelectuais se posicionar a favor de outros projetos como a criação da Embap e o Salão Paranaense de Belas Artes. Destaca-se o fato que o jornal *Diário da Tarde* tinha uma orientação governista, posição que favoreceu aos seus colaboradores e aos seus projetos apoio do governamental.

Alguns dos textos de Erasmo Pilotto, publicados na *Nossa Coluna*, foram assinados com o pseudônimo de José Rebouças⁷⁰ e tratam, em sua grande maioria, de arte e de literatura, além de crônicas que exploram a cidade e seus habitantes. O primeiro texto é datado de 20 de janeiro e assinado como José Rebouças, recebendo o título de *Uma lenda Citadina*; trata-se de uma crônica que tem Curitiba como local dos acontecimentos. Em 26 de janeiro, temos outra crônica com o título *Reportagens*. Seguida a essa, haveria mais duas crônicas que receberiam esse título, embora cada texto seja independente do outro: o terceiro texto, publicado no dia 02 de fevereiro, assinado também como José de Rebouças, e o quarto, publicado em 16 de fevereiro, já assina como Erasmo Pilotto. A estratégia de utilização de um pseudônimo possivelmente foi motivada como uma forma de

⁷⁰ “... sou de Rebouças [...] Rebouças é prezadíssima para mim. Sob minhas vistas permanentes, em minha sala de trabalho, tenho um recorte com o histórico da cidade natal. Várias vezes assinei trabalhos com o pseudônimo José Rebouças (José, o nome de meu pai); e, num certo sentido, minha insignificante obra está toda, subjetivamente, dedicada à cidade de Rebouças” (PILOTTO, 2004, p. 13).

verificar quais seriam as críticas as crônicas de Pilotto, já que na mesma página da *Nossa Coluna* foram vinculados anúncios do Instituto Pestalozzi, o que poderia se caracterizar como um certo receio de se envolver em polêmicas com possíveis pais de alunos da instituição.

Na primeira crônica, Pilotto se coloca como um observador, um narrador, de acontecimentos insólitos. Descreve a estranha conversa de três amigos em um bar, na madrugada curitibana:

Há em Curitiba os homens da meia-noite. Há uma vida que só se agita quando as ruas estão em silêncio e as luzes ficam paradas [...] Eu direi um lado, dos mil dessa vida surpreendente. [...] No fundo do bar, há três, há quatro em torno da mesa. E a sua conversa que eu quero contar. É uma conversa diferente, diferente de tudo que vocês ouviram. Eu diria assim: não tem nenhum sentido, ou talvez tenha um sentido profundo demais (REBOUÇAS, 26 jan 1944, p. 1).

Estranhamente, a descrição do ambiente noturno não parece fazer parte do cotidiano de Pilotto, pois relatos (MARTINS, 2000) indicam que não era uma pessoa que gostasse do ambiente dos cafés e bares curitibanos. A segunda crônica, com o título de *Reportagens*, não remete à primeira, mas mantém a cidade e seus habitantes como tema:

[...] foi Baudelaire quem me disse que 'nos jardins públicos existem umas avenidas freqüentadas principalmente pela ambição desenganada pelos inventores infelizes, pelas histórias abortadas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas e fechadas, nas quais rugem ainda os últimos gemidos de uma tempestade, e que se refugiam dos felizes e dos ociosos'. Isso já é hermetismo, mas as praças são refúgios. As ruas é que são lugares sem hermetismo. Por isso é que naquele dia em que eu quis fazer a reportagem do estranho do hermético e do trágico da cidade, sai com olhos sem hábitos e fugi para longe das ruas. E tive um belo prêmio nesse dia! Encontrei, primeiro, um jardineiro, de faces grossas e ásperas, que recitava, porém, todos os Poetas da Itália e conhecia toda a música romântica... E ele recitou-me, a partir desse dia, mais de uma vez, aquele Brutus Segundo, - a grandiosa escultura de Leopardi. [...] Chegou, porém, o fim do dia. Veio a noite, E a noite foi fria. E eu na minha cidade, não consegui encontrar, por todo o dia, nem o Vício estranho, raro, extremo e belo, nem o esteta puro que andasse a gritar que 'Só a Beleza é a Verdade', e não mentisse a nenhuma das promessas desse pensamento (REBOUÇAS, 2 fev. 1944, p.1).

A peculiaridade de um personagem é o tema dessa crônica, cujo narrador se surpreende com um ser de aparência rústica e alma requintada. Poderíamos fazer uma analogia com a prática educacional de Pilotto, na qual a cultura e a arte deveriam ser acessíveis a todos. Não encontramos comentários de Pilotto sobre sua produção de crônicas. O próprio autor não as considera como uma incursão no

campo literário, como se vê em uma declaração anterior. A terceira crônica da série *Reportagens* foi publicada duas semanas depois e, diferentemente das demais, se passa em uma cidade desconhecida do interior:

Eu contava, porém, que o lugar de meu descanso viveu, por aqueles dias, a movimentação maior talvez de sua vida [...] O chefe da Nação ia passar por lá? O aviso correria de véspera, rolando pelas estradas, como ordem para vir com sua carrocinha [...] E o aviso foi mesmo longe. E houve carrocinhas que partiram de casa beirando a meia noite e viajaram pela noite a dentro e chegaram só com o dia bem claro, os negócios abertos e a praça cheia de gente [...] Também ‘nhá’ Maria, pobre, papada, paupérrima e bêbada, veio para a praça, veio a pé, veio de longe, arrastando as crianças, arrastando pela mão a Joana, o Joãozinho. Veio arrastando pela mão o Joãozinho, falando com ele que tem três anos, é gordo e é sujo, menor que minha perna, de roupa rasgada, mas gordo, gorducho mais sujo, de bim-bim de fora na roupa rasgada, de chapéu furado, de cara suja e redonda, ‘gozado’ sem ranho. O Joãozinho devia chamar-se Batoche, Batoche seria o seu nome perfeito. O Joãozinho vai chamar-se Batoche. Pronto: já se chama Batoche. E assim, também ‘nhá’ Maria, pobre, papuda, paupérrima e bêbada, veio de longe, arrastando pela mão Joana, o Batoche. Que esperança traziam os três? O chefe da Nação passou, na cidade de meu repouso, voando, num avião tão alto, que não se poderia vê-lo (PILOTTO, 16 fev 1946, p.1).

Os trechos selecionados revelam uma impressão de mundo, muito particular, de Pilotto. O primeiro texto nos remete à imagem noturna de uma cidade, de sua boemia, de sua escuridão, revelando seus personagens invisíveis. Como no segundo texto, o jardineiro, um personagem invisível da cidade, apesar de sua invisibilidade, possui sensibilidade maior do que sua posição faria pensar. A terceira crônica é mais direta, revelando a preocupação de Pilotto com aqueles desvalidos, como Joãozinho e sua família, e consistindo em uma crítica aos governos insensíveis a essas pessoas. Em sua crônica, não foi apenas o trio que não foi visto: toda a cidade ficou invisível aos olhos do chefe da Nação, uma alusão direta à insensibilidade dos governantes. Já se percebe aqui a preocupação que Pilotto teve mais tarde, como Secretário de Educação e Cultura, em cuidar das escolas nas comunidades isoladas, não fazendo como o metafórico chefe da Nação.

Parece que a crítica aos “chefes da Nação” não passou despercebida. Em um artigo intitulado *Pose três*, Pilotto diz que recebeu cinco comentários sobre a crônica – embora estes não tenham sido publicados na coluna *Voz do Povo*, destinada a receber críticas sobre o jornal ou reclamações dos leitores. Sobre as críticas escreve:

Por que é que você leitor quer me obrigar a seguir a linha de um só pensamento? Você não notou ainda que isto só se dá nas horas em que o

espírito está rigorosamente posto dentro de sua pose número um? [...] Ouvi cinco comentários sobre a minha última reportagem, aquela da Maria papuda e do Joãozinho com o bim-bim de fora. *Mas, eu não tive intenção nenhuma, meu Deus não quis dizer nada!* Si, porém, tivesse de declarar uma intenção, eu rebuscaria muito em mim mesmo e talvez terminasse dizendo: – O que eu pretendia foi exprimir a minha simpatia por todos os Batochinhas miseráveis de bim-bim de fora (PILOTTO, 01 mar. 1944, p. 1 grifo do autor).

Não há indicação da origem das críticas, se eram de leitores, de outros intelectuais, ou de membros do governo, e quais os seus teores, mas parecem destinar-se a questionar qual a intenção de Pilotto ao escrever essa crônica, se estaria criticando alguém. O autor concluiu o artigo fazendo duas considerações, uma sobre a pintura dos pinheiros e a de Viaro, e outra sobre os romances de Eschrich. Essas considerações remetem a uma possível crítica também referente ao sentido estético de sua crônica.

Tem-se dito que a força maior da pintura na obra de Viaro reside na figura humana. Há aqui, uma expressão genérica – figura humana – que pode induzir a erro. A força daquelas telas não vem da figura humana, mas da humanidade, e não da humanidade dos felizes, mas da outra, que sofre, demoníaca do inferno. E por que estão voltando os velhos romances de Eschrich, os romances já vencidos de Eschrich? Sugeriram-me, no café que se trata, talvez, de influência dos grandes mestres cinematográficos norte-americanos, influência aguda - e rapidamente explorada pela inteligência cheia de ironia dos editores brasileiros. E a pose três é mais amena e mais leve (PILOTTO, 01 mar. 1944, p. 1).

As considerações feitas à pintura paranaense refletem o clima de oposição entre duas linguagens que orientavam os artistas locais, disputas que seriam acirradas com a criação do Salão Paranaense de Belas Artes (1944) e da revista *Joaquim* (1946). Para Justino (1995, p. 12), no início do Salão Paranaense, duas linguagens orientavam os artistas locais: “uma, o andersismo, evolução do naturalismo para o impressionismo, lição nem sempre apreendida pelos discípulos [de Andersen]; outra, a de Viaro, inclinado para o expressionismo⁷¹.”

Outro ponto referente ao artigo trata da visão de arte de Pilotto, ligada à causa social, o que o aproximaria com a arte dos expressionistas, e também reflete os ensinamentos do Centro de Cultura Filosófica ligados àquela “rebeldia mais

⁷¹ O expressionismo no Brasil tem como representantes: “a produção dos anos 1915-16 de Anita Malfatti (1889-1964), em trabalhos como *O japonês*, *A estudante russa* e *A boba*, são reveladores de seu aprendizado expressionista. Ainda no contexto modernista, é possível lembrar a forte dicção expressionista de parte da obra de Lasar Segall (1891-1957) e o expressionismo *sui generis* de Oswaldo Goeldi (1895-1961). Mais para frente, com as obras de Flávio de Carvalho (1899-1973), e com as pinturas de Iberê Camargo (1914-1994), percebem-se as possibilidades abertas pela sintaxe expressionista entre nós” (EXPRESSIONISMO, 2005).

nobre” onde a arte é entendida como “um dos pontos mais altos da aglutinação da personalidade humana” (PILOTTO, 1975).

2.1.1 “Gurizada, Vamos Desenhar”: uma Experiência de Arte Infantil

Até maio de 1944, Pilotto produziria uma série de artigos para o jornal *Diário da Tarde*. Após um recesso em 1946, escreveria para a coluna *Cultura Artística* do jornal *O Dia*. Possivelmente Pilotto tenha tornado-se colaborador pela interferência de Raul Gomes, que publicava regularmente na referida coluna.

Pilotto publicou nessa coluna uma série de artigos intitulados *Gurizada, vamos desenhar!* Nos artigos, propunha exercícios de desenho para as crianças, que depois, remetidos ao jornal, seriam comentados na edição seguinte. O primeiro artigo é datado de 18 de maio de 1946, citado a seguir:

De acordo com a direção de *O Dia*, resolvemos criar, nesta seção, um serviço de estímulo e assistência às crianças do Paraná que mostrem inclinação para o desenho e pintura. A idéia é muito simples e não tem, nem ao menos, o mérito da originalidade. As crianças que se sentirem dispostas nos enviarão os seus desenhos e nós procuraremos em instruções semanais dadas neste mesmo local, aos sábados, guiá-las em seu trabalho. Para a orientação prometida contamos, já, com o concurso de elementos competentes, artistas e metodologistas. Pedimos aos adultos que nos estejam lendo comunicarem este artigo às crianças a quem ele possa interessar. E, agora, gurizada, vamos desenhar! (PILOTTO, 18 maio 1946, p. 4).

No trecho apresentado, Pilotto afirma que os trabalhos serão analisados por artistas e metodologistas que não são citados. Apenas na coluna de 27 de julho faz a indicação de Osvaldo Lopes⁷² e Guido Viaro como colaboradores da coluna, na proposição dos exercícios e na análise dos trabalhos. A parceria com Lopes e especialmente com Viaro aconteceu em outros projetos, como nas exposições de arte infantil em 1943 e 1944 e na criação da Embap em 1948. No mesmo período dos artigos, Viaro e Pilotto participavam da revista *Joaquim*, como será visto posteriormente.

⁷² Osvaldo Lopes (Curitiba, 1910 – Curitiba, 1964) estudou pintura com Lange de Morretes, substituindo-o na cadeira de desenho da Escola de Professores e foi professor de desenho ainda nos Colégios Rio Branco e Iguçu. Como artista detinha certo prestígio, expondo inclusive em outras cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Florianópolis, além de ser premiado no Salão da Primavera e no Salão Paranaense, mas sua maior projeção era como professor. Ele atuou no grupo que ajudou a criar a Escola de Música e Belas Artes, em 1948, assumindo a disciplina de modelagem. Participou com Erasmo Pilotto também da primeira mostra de arte infantil em 1943 (GALERIA Cocaco, 1983).

A coluna propunha exercícios para as crianças, ou seja, possuía uma diretividade das atividades, afastando-se da prática da livre-expressão⁷³, mas partindo do exercício do olhar e das vivências infantis. Como no seguinte exercício propostos no primeiro artigo:

Pois, então, você, Antenor ou Antônio, pegue umas folhas de papel sem linhas, um lápis, uma borracha (a borracha não é muito necessária), arranje um pedaço de papelão ou de madeira para servir de prancha, ponha o chapéu e vamos dar uma volta pelo quintal. [...] Pronto, já está você sentado, à sombra, em um ponto ótimo para ver aquele pedacinho interessante do quintal, e agora é desenhar o que está vendo [...] Si você tiver paciência faça mais de um desenho do mesmo lugar. Mande-me todos (PILOTTO, 18 maio 1946, p. 4).

No segundo artigo, publicado em 4 de junho, temos a análise realizada por Pilotto dos desenhos enviados:

[...] Lizete de Ferviles: Diga-me: Todas as árvores do quintal de sua casa são iguais? Pois, no seu desenho parece que são iguais. Faça-me o favor de mandar, para a próxima secção, só o desenho daquelas quatro árvores. Mas veja se o desenho fica mais ou menos parecido com cada árvore. *Hebe Pinheiro Lima: Gostei muito, muito mesmo de seu desenho, minha amiguinha Hebe. Aquela cerca, aqueles carneiros, aquelas galinhas, tudo muito puro. Como se chama o seu cachorro? [...] João Antonio Xavier: O seu João Antonio, foi o melhor de todos os trabalhos, considerando a sua idade: 5 anos. Você é um colosso!* (PILOTTO, 4 jun. 1946, p. 4, grifo do autor).

Uma característica da coluna é que era destinada ao público infantil. Pilotto não escrevia sobre o desenho infantil para leitores adultos, mas escrevia sobre desenho para as crianças, por isso as chamava pelo nome como se estivesse conversando e aconselhando. Essa postura indica a valorização dada à infância pelo pensamento do Movimento pela Escola Nova, que entenderia a criança como sujeito; outra indicativa dessa valorização é o respeito pela faixa etária; havia exercícios pensados para as crianças mais velhas, valorizando a percepção e a observação. E para as menores, exercícios de desenho de imaginação que valorizassem a expressão, como podemos observar no trecho em itálico da citação anterior.

⁷³ No início do século XX, o campo artístico inicia um movimento de renovação, em que os cânones acadêmicos preestabelecidos são abandonados em favor da valorização da expressão individual do artista. Como exemplo dos movimentos renovadores temos o Expressionismo alemão, com forte inspiração da arte primitiva. No mesmo período, pesquisas sobre o desenvolvimento infantil trouxeram novas perspectivas sobre a produção de arte infantil. Os reflexos no ensino de arte levaram à posição de que a arte não poderia ser ensinada, constituindo-se uma expressão do indivíduo. De forma ampla, esse movimento passou a ser denominado de livre-expressão (OSINSKI, 2001).

Os exercícios baseados na percepção e na observação exigiam das crianças um cuidado com o olhar, como percepção de silhuetas, desenhos de observação, como no seguinte exercício proposto:

Agora não é ainda para você desenhar. É só para ver. Pegue uma xícara. Ponha-a em cima da mesa. Olhe bem: veja que o lado em que entra luz na sala a xícara está mais clara. Há um ponto bem brilhante; agora vá acompanhando a claridade nessa xícara; vá reparando como a sombra vai aumentando, para o lado contrário à luz. Agora compare a sombra da xícara com a sombra que ela faz em cima da mesa. Veja qual é a mais escura. Veja a parte de dentro da xícara: também lá há partes de sombra e de luz. Compare a sombra de dentro da xícara com a de fora. Você agora é capaz de desenhar uma xícara, indicando essas diferenças na iluminação? (PILOTTO, 4 jun. 1946, p. 4).

O desenho de observação para Pilotto não tinha como objetivo a cópia fidedigna de um objeto, mas buscava aguçar a percepção visual, pois “quem desenha precisa saber enxergar” (PILOTTO, 29 jun. 1946, p. 4). A concepção do desenho de observação como um exercício de aprimoramento da percepção pode estar associada a duas referências de Pilotto: Pestalozzi e Viaro.

Na obra *Cartas sobre educación infantil*, Pestalozzi (2001. p. 96-97) menciona a capacidade do desenho de desenvolver a percepção e diz que como um botânico consegue analisar uma flor em aspectos que passam despercebidos a um leigo, uma pessoa que copia da natureza passará a observá-la com mais atenção. Para o autor a criança: “Acostumada a olhar para tudo com exatidão, [...] formará dos objetos correntes uma impressão mais correta do que de outra que nunca ensinaram a olhar bem para saber o que reproduzido em um desenho” (PESTALOZZI, 2001. p. 96-97, tradução do autor).⁷⁴

Para o autor, a observação da forma e do conjunto da relação entre as partes é necessária para a composição do desenho, que se converteria a um hábito instrutivo e prazeroso. Orientação seguida por Pilotto, que nas propostas sempre salienta a observação dos elementos e valoriza o desenhar, incentivando o exercício diário, utilizando os materiais a que a criança tenha acesso.

Outra concepção de Pestalozzi compartilhada por Pilotto é sobre a cópia de figuras ou desenhos já prontos, prática comum no ensino de arte tradicional. Para Pestalozzi, a impressão causada pela observação da natureza ou de um objeto é mais “cativadora” do que sua imagem; ele afirma que a criança sente mais prazer

⁷⁴ “Acostumbrada como está a fijarse en todo con exactitud, [...] formará de los objetos corrientes una impresión mas correcta que otro a quien nunca han enseñado a mirar bien lo que ve para saberlo reproducir en un dibujo” (PESTALOZZI, 2001. p. 96-97).

reproduzindo aquilo que está a sua volta do que um desenho já pronto. Na coluna, Pilotto desaconselhava o uso de cópias feitas a partir de “folhinhas” e o decalque e incentivava os participantes que faziam desenhos de “gibis” a procurarem sua expressão, como no conselho que dá a uma das crianças participantes da coluna: “Nessas coisas de arte, a gente deve fazer aquilo que quer fazer. Mande os seus desenhos tipo *Gibi* e eu procurarei ajudá-lo dentro do que você me mandar” (PILOTTO, 6 jul. 1946, p. 4). E, dialogando com essa criança, comenta o caso de Poty, que iniciou sua trajetória artística com a história em quadrinhos⁷⁵, afirmando que: “Pode-se chegar a ser um artista pelo caminho dos desenhos tipo Gibi [...] Mas é indispensável que você, logo, logo, vá deixando o Gibi para trás. Foi assim que o Poty fez. Em arte, só tem valor o que a gente cria” (PILOTTO, 27 jul. 1946, p. 4). O comentário de Pilotto está em consonância com as concepções modernas de ensino de arte que repudiam a cópia e valorizam a criação pessoal da criança.

Embora descartasse a cópia, Pilotto não desconsiderava a observação de obras e de figuras para ampliar o repertório da criança para o desenho, como sugere a uma participante para realizar uma ilustração sobre palácio. “Procure ver um palácio em um livro de figuras. Peça a seu pai que lhe mostre muitos, muitos livros de figuras” (PILOTTO, 31 ago. 1946, p. 4). Para Pilotto, a observação das imagens não limitaria a criação da criança como postulavam as vertentes modernas do ensino de arte, mas a ajudaria a criar lhe fornecendo mais informações.

Como colaborador da coluna, Viaro auxiliou Pilotto na análise dos desenhos, chegando a oferecer uma bolsa de estudos na sua Escola de Desenho e Pintura para uma das crianças participantes da coluna. “Ainda agora Viaro acaba de oferecer-nos o seu curso de desenho, como prêmio, àqueles de nossos companheiros que o merecerem, *a nosso critério*” (PILOTTO, 27 jul, 1946, p. 4, grifo do autor) A expressão destacada revela que Pilotto não faria a escolha sozinho, assim, além da análise, o artista possivelmente não se limitou apenas à leitura dos desenhos, mas provavelmente tenha contribuído na criação de exercícios, em especial os de observação. Osinski (2006 e 2007), ao descrever a metodologia empregada por Viaro em suas aulas, menciona, por meio de depoimentos de ex-alunos e análises de fotografias, o modo como o artista encarava o desenho de observação. Seguindo a orientação de Viaro, o aluno não deveria copiar o objeto,

⁷⁵ Entre os anos de 1938 e 1939, com cerca de 13 anos de idade, Poty realizou uma série de história em quadrinhos para o jornal Diário da Tarde.

mas interpretá-lo, a partir de sua expressão pessoal. Para a autora, as ideias sobre o ensino de arte de Viaro são baseadas:

[...] no encorajamento da individualidade e na valorização da expressão pessoal fossem postas em prática. Trabalhando a partir da observação do natural, futuros artistas [...] iniciavam na arte, ouvindo o conselho máximo: *nunca copiar, mas interpretar*. Sem receberem muitas correções, esses aprendizes eram responsáveis pelas próprias descobertas, avançando de acordo com seu interesse (2007, p. 7, grifo do autor).

O interpretar proposto por Viaro possibilitava, ao mesmo tempo, o treino do olhar e o desenvolvimento da expressividade, perspectiva adotada por Pilotto, que em suas considerações valorizava a criação no desenho infantil em detrimento ao desenho tecnicamente bem acabado dentro dos moldes acadêmicos, embora aceitasse, como Viaro, a interpretação da realidade por meio do desenho, e insistisse no desenvolvimento da percepção e até mesmo de um determinado apuro técnico, dando noções de luz e sombra, perspectiva e uso de cores. Suas considerações sempre primavam para a espontaneidade, mas também para certo rigor nas formas, especialmente dos mais velhos.

Além dos exercícios de observação, foram propostas às crianças atividades de ilustração a partir de histórias, contadas na própria coluna. Era também incentivada a exploração de diferentes materiais, como a tinta de parede, a óleo ou aquarela.

A preocupação com o desenvolvimento da percepção visual, aliada a um certo rigor no fazer, aproximam a metodologia de Pilotto à de Montessori⁷⁶ (1965, p. 266), no sentido de que a preparação da mão e dos sentidos seriam auxiliares naturais para o desenho expressivo, embora Pilotto não concebesse os exercícios de desenho como adestramento para escrita, como proposto pelo método indireto de Montessori, discordando também da postura da autora em relação à estética dos desenhos propostos pela livre-expressão classificados por Montessori de “desenhos monstruosos”. De acordo com a autora:

Não ensinamos desenho fazendo desenhar, mas oferecendo a oportunidade de adestrar-se com os instrumentos de expressão. E penso isto constitui uma autêntica contribuição para o desenho livre, muito melhor do que esses encorajamentos a desenhos monstruosos e incompreensíveis (MONTESSORI, 1965, p. 266).

Sobre o seu método indireto comenta:

⁷⁶ A obra a que se faz referência foi a primeira publicação de Montessori datada de 1926.

De nosso processo, tanto para a escrita como para o desenho, dizemos que ele é um 'método indireto'. O resultado é que as crianças, sempre mais capazes de se exprimir, fazem centenas de desenhos, mostrando-se incansáveis para os desenhos como para escrita (MONTESSORI, 1965, p. 266).

Dessa forma, apesar da aproximação das ideias de Montessori no desenvolvimento da sensibilidade e motricidade, Pilotto afasta-se do pensamento da autora em relação aos objetivos e concepções sobre a arte infantil.

Retornando à série *Gurizada, vamos desenhar*, contabilizaram-se dezenove artigos. O último foi publicado em 05 de outubro de 1946 e não fez referência ao fim da coluna, dessa forma não explicando o porquê de ser interrompida. Possivelmente, a direção do *O Dia* considerou o número de participantes insuficiente, apesar de a coluna receber com regularidade cerca de 10 crianças, além dos participantes ocasionais, incluindo a participação de crianças dos municípios de Castro e Palmeira.

Apesar de não continuar escrevendo sistematicamente para jornais, sua incursão nesse veículo favoreceu a circulação de suas ideias em relação à arte e à educação, pois para:

[...] a intelectualidade a imprensa, em geral, e o jornal, em particular, representaram um ofício, um meio de expressão e uma forma de promoção social. Ele permitiu ao intelectual, em diferentes contextos, marcar presença na cena pública para além dos espaços restritos dos círculos de letrados (VIEIRA, 2007a, p. 7).

Para Pilotto, a participação no jornal permitiu, além da circulação de suas concepções educacionais e artísticas, a ampliação de seu reconhecimento perante o campo intelectual curitibano, seja na figura de educador ou na de crítico de arte.

2.1.2 Erasmo, um Moço da Joaquim?

Em 1946 é fundada a *Joaquim*, em homenagem “a todos os Joaquims do Brasil”, revista literária que tinha por objetivo agitar o campo literário e artístico local, se opondo à tradição e assumindo uma postura renovadora ao combater o paranismo. Como epígrafe da segunda edição, traz uma citação de Stendhal: “*Elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer.*”⁷⁷ A revista “cristalizou os

⁷⁷ “Esta geração não tem o que continuar, ela tem tudo para criar.” A citação foi sugestão de Wilson Martins, colaborador da revista, que no período da *Joaquim* estava sendo beneficiado com bolsa de Estudos em Paris (MARTINS, 2005). A colaboração de Martins vinda do exterior contribuía para ideia cosmopolita da revista que pretendia ultrapassar as fronteiras da Rua XV de Novembro.

anseios dos moços que há muito vinham tentando definir suas ideologias e inquietações; foi visto como um milagre possível” (SAMWAYS, 1988, p. 59). A autodenominação de moços, que foi utilizada pelos integrantes da *Joaquim*, não faz referência à faixa etária – embora alguns de seus membros, como Dalton Trevisan, Poty Lazzarotto, Wilson Martins estivessem na faixa dos 20 anos – mas para expressar pontos comuns na linha de pensamento, ou, de acordo com Osinski (2006, p. 126), a referência de *novo* ou *moço* remete a uma opção pela modernidade, pela antitradição, ou pela oposição aos *velhos*.

A *Joaquim* foi fundada por Dalton Trevisan, que procurou Pilotto com os planos para revista, e, após amadurecerem a ideia, buscaram outros colaboradores, como Wilson Martins, Poty e Viaro. Para Samways (1988), não havia um grupo que deu origem à *Joaquim*, as produções eram realizadas individualmente e discutidas na casa de Erasmo Pilotto ou no ateliê de Guido Viaro, que já servia de ponto de encontro de intelectuais⁷⁸. Wilson Martins, um dos colaboradores da revista⁷⁹, diz em entrevista que não havia um grupo, que a ideia da revista era inteiramente de Dalton Trevisan. E que “em certo sentido foi a revista que formou o grupo e não ao contrário” (MARTINS, 2005, p. 1). Para Martins, a opção de Dalton por Erasmo Pilotto foi mais por amizade do que propriamente por afinidade estética:

Erasmo Pilotto, que era amigo dele, pessoal, mas não era muito de freqüentar rodas, as nossas rodas literárias, quer dizer, o grupo que poderia ser visto como o grupo da *JOAQUIM*. O Erasmo até na minha impressão, pertenceria mais ao grupo dos paranistas do que dos Joaquinistas. E essa foi a grande polêmica daquele tempo. Havia em Curitiba um grupo já estabelecido de escritores famosos, reconhecidos, tipo Plácido e Silva, Ciro Silva, que não eram parentes, Walfrido Pilotto, Romário Martins... bem mais velhos do que nós e que se reunia na porta da Livraria Mundial, na 15 de Novembro, enquanto nós nos reuníamos no outro lado da rua, exatamente em frente, onde era então a Livraria Ghignone. De modo então que até fisicamente eram dois grupos separados e opostos (MARTINS, 2005, p. 1).

⁷⁸ Ida Hanemann de Campos, artista plástica que estudou com Viaro, aproximadamente em 1941, faz um relato do ambiente da Escola de Desenho e Pintura de Viaro, onde alunos, escritores, profissionais das artes plásticas e a família do artista se reuniam com frequência: “Os modelos vivos eram pacientes, pés, mãos, rostos, barbas, risos, piadas espalhavam-se no alegre ambiente, onde intelectuais ali se reuniam. Foram momentos especiais ouvindo Erasmo Pilotto, Osvaldo, Turin, Serafin França, Nelson Luz, Osvaldo Lopes e outros” (1997). A artista ainda lembra da parceria entre Viaro e Dalton Trevisan, que frequentava também o ambiente da Escola e tinha seus contos ilustrados por Viaro.

⁷⁹ Colaboraram com a revista também intelectuais e artistas locais; entre eles Poty Lazzarotto (1924–1998), Euro Brandão (1924–1999), Temístocles Linhares (1905–1993). Aconteceram também colaborações de outras artistas e escritores de âmbito nacional, como: Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), José Paulo Paes (1926–1998), Portinari (1903–1962), Di Cavalcanti (1897–1976), Vinícius de Moraes, (1913–1980), Otto Maria Carpeaux (1900–1978), Sérgio Milliet (1898–1966), Renina Katz (1925), entre outros.

Foi do próprio Dalton que apareceu assim e nós aderimos. Foi uma espécie de constelação que se formou, porque nós éramos amigos dele e ele nosso, então automaticamente nós entramos na mesma briga. Por isso que eu digo, o Erasmo Pilotto é um pouquinho como o Pilatos no credo. Ele era amigo do Dalton, e escreveu na *JOAQUIM*, mas não era um espírito moderno, ao contrário, era um espírito bem mais conservador, clássico e, como mencionei há pouco, muito mais ligado espiritualmente ao Paranismo do que a qualquer reforma estética. Tanto que saiu logo. Diria que foi mais como amigo do Dalton que ele aceitou colaborar para a fundação da revista (MARTINS, 2005, p. 3-4).

Para Martins, o posicionamento estético de Pilotto não era propriamente moderno, não fazia parte do grupo dos moços, revelando uma tensão entre valores modernos e tradicionais. Pois, apesar de admirar, por exemplo, a obra de Viaro, considerada moderna para a época e para o contexto local, identificava-se com Emiliano Pernetá, que os modernos da Curitiba dos anos 1940 combatiam. O comentário de Martins cria uma polarização entre dois grupos: um representando os valores tradicionais, o grupo paranista, e outro os valores modernos, o grupo dos joaquinistas, aproximando-o mais do primeiro grupo. Quanto ao posicionamento estético de Pilotto no campo artístico, percebe-se uma preferência por um estilo mais próximo da arte erudita e dos grandes cânones. Embora sua posição não possa ser tachada de conservadora, ela refletia os julgamentos estéticos dos grupos intelectuais associados à SCABI, à Escola de Professores e ao primeiro grupo de professores da Embap.

A tensão, descrita por Martins, possivelmente seria a razão da saída de Erasmo Pilotto da revista logo nas primeiras edições. Mas, como lembra Oliveira (2005), a *Joaquim* sempre fugiu aos rótulos, como se percebe no *Manifesto para não ser lido* (PILOTTO, abr 1946)⁸⁰, um texto-colagem que ressalta sua concepção de arte como aquela “rebeldia mais nobre”.

O Manifesto, que é o editorial da primeira revista, traz citações de Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakoski. Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine. A escolha dos autores não privilegiou nenhuma nacionalidade, tendência literária ou geração específica, optando “pela diversidade e com uma única semelhança entre todos, a opção por vivenciar, por estar presente e agir dentro de sua sociedade e seu tempo” (OLIVEIRA, 2005, p. 77).

⁸⁰ O texto não é originalmente assinado, sendo sua autoria afirmada por autores como Sawmays (1988) e Oliveira (2005), o próprio Pilotto também faz referência ao texto, assumindo-o como autor (2004).

A escolha das citações realizadas por Pilotto remete a concepções de arte desenvolvidas no Centro de Cultura Filosófica. O autor inicia o Manifesto com a citação de Rilke, “os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2)⁸¹, fazendo referência à experiência. Ou seja, Pilotto não descartava os *velhos*, pois é com a experiência que se produz a poesia. O segundo trecho é de Dewey e traz a marca da preocupação democrática, tão significativa para ele:

Deveria existir maior variedade de empreendimentos e experiências de que todos participassem. Não sendo assim as influências que a alguns educam para senhores, educariam outros para escravos. [...] uma separação entre a classe privilegiada e a classe submetida impede a endosmose da experiência (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2).

Dando continuidade à preocupação com as questões sociais e artísticas, temos a terceira citação de Gide: “O vivo interesse que em mim despertam os acontecimentos que se preparam e particularmente a situação da Rússia, me afasta das preocupações literárias...” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2). O quarto texto, ou melhor, frase, é de Maiakovski: “... eu me domo, o pé sobre a garganta de minha própria canção” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2). Para Oliveira, a citação define “o conflito entre o artista – um ser que deveria dedicar-se à liberdade absoluta de poder escrever o que quiser, sem se importar em seguir ideologias – e o homem – o ser ativo, social e politicamente participante” (2005, p. 75). Sergio Milliet, crítico brasileiro, discorre sobre a arte e os perigos do individualismo e da perda da função comunicativa da arte, onde “ela passará pouco a pouco a instrumento de expressão individual, de nenhuma utilidade para os demais membros do todo social” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2). Mas, apesar desse processo, aponta as condições de mudança dentro de uma linguagem artística acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação:

... Talvez já nos encontremos em plena subida para o novo clima social... Tudo leva a crer que assim seja. O artista sensível, antes marginal, assume agora a liderança e fala numa nova linguagem que ainda não conhece gramáticas. Do México e dos Estados Unidos, da Espanha e da Rússia vêm-nos exemplos de um muralismo triunfante, perfeitamente funcional através do qual se dizem ao povo coisas importantes e de um modo acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação. Coisas sobretudo que representam um sentir igual, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2).

⁸¹ As citações empregadas nesse trecho fazem parte da edição de abril da Joaquim (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2).

Milliet defende também que os novos artistas não vislumbrem o desdém superior e o desprezo infantil ao inteligível, da mesma forma que os velhos estetas se desprendem da vida. “Isto significa apenas volta ao principal essencial da arte, à expressão” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2). A inteligibilidade e a expressão são apontadas por Tolstoi (2002) como atributos da verdadeira arte.

O sexto texto de Carpeaux fala das mudanças, daquilo que os historiadores chamarão do “século do subconsciente”, e conclui:

A história é um ato prático. Acabamos de descobrir um novo universo (o subconsciente); agora trata-se de dominá-lo. Quanto à literatura, novas transformações estilísticas estão a postos. E as transformações integrais do estilo literário têm sempre um sentido profundo (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2).

E termina o manifesto com o texto de Verlaine:

Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos românticos, decadentes, símbolos, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que ele me comovam ou simplesmente me encantem, mesmo e talvez sobretudo sem que, como o Dindon de Florian, em não saiba bem por que, todos eles me são caros (JOAQUIM, abr. 1946, p. 2).

As palavras de Verlaine definem bem o espírito da direção de Erasmo da *Joaquim*: não existem rótulos, existem encantamentos e comoções, embora essa postura não tenha sido bem definida por Dalton Trevisan. Em depoimento concedido a Samways, Pilotto define a direção que imprimiu à *Joaquim* no início:

[...] nos números iniciais em que fui seu mentor, foi o de afirmar, primeiro, uma posição em que não há separação entre literatura, ou melhor, a arte e as preocupações com os problemas do homem, filosóficos e sociais – não porque essas preocupações devem invadir, necessariamente, ou mesmo, mais freqüentemente, a produção artística, mas porque estas ordens de vivências co-existem num mesmo estado de espírito, e não como duas massas separadas, mas como massa única, de que são feitos os produtos artísticos, discussões filosóficas e intervenções sociais, e conforme a nuance das circunstâncias, às vezes, entremesclado. U’a mesma atração determina estes movimentos sem que isso exija à arte, obrigatoriamente filosófica, social ou panfletária. Eu, pessoalmente, nunca senti fragmentação de ler Verlaine e ler *Escravidão Moderna* de Tolstoi [...] era uma cobertura para o movimento renovador que se operava no mundo, mas que trazíamos, um pouco, em primeira mão ao Paraná, sem nenhuma concessão à leviandade disfarçada no escândalo, seriedade essencial – honestidade na vida do espírito – é uma nota bem paranaense (PILOTTO apud SAMWAYS, 1988, p. 61).

A ideia defendida por Pilotto não era de definir uma única tendência estética. Apesar de inovadora, a *Joaquim* não deveria significar a negação do passado. Na continuidade do depoimento, ele afirma que a *Joaquim* é a continuação do

movimento de renovação literária do Paraná, posição que talvez não fosse unânime no grupo. A atitude de Pilotto reflete a solidariedade ao grupo de professores do Ginásio Paranaense de sua época de estudante; dessa forma, apesar da abertura para o novo, teve presente em sua formação a valorização da produção simbolista.

As razões que fariam Pilotto dedicar-se à literatura poderiam ser explicadas pelo seu posicionamento em relação à produção literária, que nas décadas de 1930 e 1940 apresentava o paranismo com tendência literária predominante. Em depoimento a Samwyas, afirma que, ao ser procurado por Dalton Trevisan para dividir a responsabilidade pela *Joaquim*, ambos compartilhavam da mesma opinião sobre a produção literária paranaense: “Nós dois concordávamos completamente numa coisa: na mediocridade da produção paranaense. Quer dizer, no ambiente paranaense naquele momento” (PILOTTO apud SAMWAYS, 1988, p. 55). De acordo com Oliveira, os paranistas:

[...] se mantinham como um grupo interno dominante e herdeiro de outros grupos que se sucederam desde o final do século XIX e que haviam surgido e se firmado no tripé do positivismo, do Simbolismo e do anticlericalismo. Até a chegada da revista [*Joaquim*], este tripé foi se desmanchando e o Paranismo se mantinha já quase sem nenhum apoio nesse ‘passado ilustre’. O Simbolismo foi como que engolido pelos parnasianos e depois superado pelos modernistas; os anticlericais estavam bastante desgastados ao chegar nos anos 40, já que a religião havia sido institucionalizada com a subida ao poder de Getúlio Vargas, que implementou o ensino religioso católico nas escolas públicas. E o livre pensar crítico dos anticlericais não era bem-visto em uma ditadura (2005, p. 6).

Dessa forma a *Joaquim* representaria o rompimento com o Paranismo e com uma geração intelectual paranaense, ou melhor, curitibana. Para Trevisan, a ruptura deveria ser completa incluindo a raiz literária do paranismo, o simbolismo, representado principalmente por Emiliano Pernetá. Já para Erasmo Pilotto, a *Joaquim* representaria a continuidade da renovação da literatura paranaense da década de 1920, além de trazer os valores simbolistas, como havia realizado no projeto do Gerpa com Raul Gomes, o qual será comentado na sequência. É esse um dos objetivos que fazem Pilotto dedicar-se agora à literatura, traçar a continuidade do movimento literário modernista da década de 1920 e do simbolismo, apesar de Pilotto desconsiderar as disputas entre ambos os movimentos, que seria para o intelectual trazer uma:

Arte nova, mas sério devassamento de formas e dimensões novas; séria ruptura de dogmas, para alargamento, mantida a exigência permanente de que a arte alcança o artístico, ainda que os conceitos de artístico se

quebrem e se dilatam na pesquisa permanente, na descoberta livre e, se quiser, audaz. Isto, na verdade, apenas continuava uma linha paranaense que teve seu momento inicial, quando Jurandir Manfredini e seu grupo proclamava, em 15 de outubro de 1926, o 'Espírito Moderno', mas não se deixava arrastar à extravagância. Levo adiante e atualizo a linha que fez simbolistas à Emiliano, Dario e Silveira Neto, quando da onipotência e onipresença do parnasianismo. Joaquim é uma continuação. A 'intérmina jornada'. A mesma linha que marca a seriedade essencial da pesquisa nas artes plásticas paranaenses e na ordem intelectual de modo invariável (PILOTTO apud SAMWAYS, 1988, p. 61-62).

Neste depoimento temos evidenciada a mudança de posicionamento de Erasmo Pilotto em relação ao modernismo paranaense, pois na juventude, à frente do Centro de Cultura Filosófica, afirmava não ser um continuador dos esforços futuristas e modernistas, e, para a *Joaquim*, planejou uma linha de continuidade com os esforços dos literatos modernistas da década de 1920. Essa mudança de atuação indicaria que, diferentemente do período do CCF, a criação literária passaria a ocupar um papel importante na produção de Pilotto, pois a década de 1940 foi para o intelectual um momento de grande atividade no campo artístico-literário com a publicação de *Emiliano*, as crônicas de jornal, além da própria revista *Joaquim*. Para Pilotto, sua incursão no campo literário permitiu um acúmulo de capital simbólico e cultural, o que lhe permitiu participar de outras iniciativas no campo artístico de natureza estatal, investimentos que lhe trariam além do reconhecimento no campo artístico, a possibilidade de levar à frente seu projeto de tornar a Escola de Professores um centro cultural, como será abordado no próximo capítulo.

Na continuidade do depoimento, Pilotto nos indica “que realmente, nos primeiros números, além de um dos diretores, ele foi o orientador e, por vez, quase o único colaborador” (SAMWAYS, 1988, p. 62). Sua participação se deu nos primeiros quatro números, com a direção da revista, publicação de ensaios, realização de entrevistas e na escolha de textos e citações⁸².

No primeiro número, publicado em abril de 1946, além do manifesto já comentado, Pilotto realiza duas entrevistas: a primeira, não assinada e intitulada *Julgamento da música brasileira*, com Bianca Biancchi e Mário de Andrade, e a segunda com Poty, intitulada *Poty e a prata de casa*. Essa última revelaria certa tensão existente entre a tradição e o novo. Inicialmente, o entrevistador questiona Poty sobre suas impressões em relação à *Exposição de Arte Degenerada do III*

⁸² Não é nosso objetivo realizar uma análise de toda a produção da revista *Joaquim*. Informações sobre ela podem ser obtidas no trabalho de Marilda Binder Santos Samways, 1988, *Introdução à Literatura Paranaense*, e na dissertação de Luiz Cláudio de Soares de Oliveira, 2005, *Joaquim contra o Paranismo*.

*Reich*⁸³, e depois vai guiando, percorrendo sobre suas impressões sobre a arte europeia, sul-americana, brasileira e, por fim, paranaense, sobre a qual temos o seguinte comentário de Poty:

Falta-nos 'importação'. Parece que nos contentamos sempre com a 'prata de casa', sem nos preocuparmos em saber se ela é mesmo boa. Além disso, os *captains* do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservadorismo com tradição. Acredito que tradição seja uma coisa que nos ajude a caminhar para frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito [...] Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nosso artista. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros, apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram para lá os Niemmeyer, os Portinari, etc., sem esquecer os seus próprios artistas [...] Ainda agora Guignard foi contratado por dois anos, para ensinar desenho à gurizada de Belo Horizonte! Este é o caminho que temos que seguir. De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta [...]. Além disso, creio que nos faz certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte (POTY, 1946, p.7-8).

Um ponto interessante a se destacar na entrevista de Poty é a sua indicação para a promoção do ensino de desenho para crianças e adolescentes. Esse fato revela a preocupação dos intelectuais com o campo da educação estética. Fez parte desse número também a seção *História Contemporânea*, uma continuação do manifesto, que trazia citações de Oswald de Andrade, Leonardo Estarico, Carlos Drummond de Andrade, Franklin Delano Roosevelt, Sérgio Milliet e Waldo Frank – esse último sendo também citado na obra *Prática da escola serena*:

A América tem que ser criada pelos artistas, quero dizer artistas de toda a ordem [...] Só os artistas podem criar a América e só na medida em hajam cumprido a sua tarefa de criação, poderão os políticos e os críticos levar avante o que tenha sido criado (JOAQUIM, abr. 1946, p. 9).

A coluna *História Contemporânea* acabaria se tornando permanente. Apontamos aqui a aproximação com as ideias defendidas no CCF, em relação ao sentido de fraternidade e união dos povos da América Latina e do posicionamento político da arte. O que indica que, apesar de reconsiderar a proposta do CCF em relação ao abandono da criação literária em prol da ação política, Pilotto manteve na *Joaquim* parte da concepção política do grupo. Possivelmente Pilotto tenha percebido que a participação mais ativa no campo literário lhe permitiria promover o

⁸³ A referência é a *Exposição de arte condenada pelo III Reich*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1945, na Galeria Askanazy. A exposição trouxe artistas considerados perniciosos pelo regime nazista alemão, adeptos da estética greco-romana, que considera a arte moderna como degenerada. Entre os artistas da exposição estavam Kate Kollwitz, considerada a maior artista da exposição por Poty, e Lasar Segall, artista lituano, que participou do movimento modernista brasileiro.

projeto do CCF de se pautar em uma “rebeldia mais nobre”. Oliveira aponta que no projeto da *Joaquim* a ideia de Pilotto era a de ultrapassar fronteiras e:

[...] mostrar-se ao mundo através de ‘uma rebeldia mais nobre’, [...]. Isso era necessário por duas razões. A primeira, era para que os artistas daqui fossem vistos e fizessem as pessoas notar a província. A segunda era para possibilitar os artistas ganharem força com esse reconhecimento externo e, com isso, combater e superar as restrições locais que recebiam por sua forma de entender a arte, uma forma inovadora, principalmente em um ambiente conservador como o paranaense em geral e paranista em particular (2005, p. 196).

Apontamos ainda que uma terceira razão da mudança de posicionamento estético de Pilotto e a permeância da ideia de fraternidade estariam ligadas à concepção de arte elaborada por Erasmo Pilotto, que não via sentido na separação entre a arte e as preocupações com os problemas filosóficos e sociais do homem. Fechando o primeiro número da revista, temos a primeira parte de um artigo sobre Tolstoi, ilustrado com uma fotografia de Pilotto em sua mesa de trabalho.

A segunda edição, de junho de 1946, traz a segunda parte do ensaio sobre Tolstoi, que assim termina:

Disse-te que Tolstoi era um russo. Procurei mostrá-lo em alguns traços. Ficou muito para ser dito ou apenas anunciado. E agora, digo-te de novo que ele era um homem bom, um homem de bem. E foi coerente e simples. Apenas se deve acrescentar que foi um gênio e cristão. E, por tudo isso ele é, seguramente um homem perigoso (PILOTTO, jun. 1946, p. 15).

A contradição de Tolstoi ser um gênio e cristão é considerada por Pilotto como uma posição conciliatória. De certa forma foi a postura que tentou imprimir à revista, enquanto diretor.

Na edição de julho de 1946, temos uma entrevista com Arthur Nísio⁸⁴, intitulada: *Problemas contemporâneos da arte*, na qual Pilotto retoma a preocupação com o individualismo na criação artística, colocada no Manifesto, na citação de Sergio Milliet. Ao indagar Nísio, faz a seguinte observação:

Pouco importa que se nos diga que a indagação artística nada tem que ver com filosofia. Seria essa a objeção mais ignorante que se nos poderia levantar, como seria de má fé ou má visão ao alvo opor a legitimidade da permanente pesquisa contemporânea, os excessos inevitáveis de alguns. E nada disso choca com o que dissemos do sentido individualista da criação artística. Quem tenha a inquietação de uma pergunta, pelo menos carece de conhecer as respostas que já foram pronunciadas. Eu conheço poetas que produziram sem problemas sem perguntas, mas apenas no primeiro momento, enquanto não tinham uma verdadeira consciência artística. Isso tudo, porém, Nísio, não pretendo fazer a defesa da arte contemporânea,

⁸⁴ Erasmo Pilotto havia entrevistado anteriormente Nísio para o jornal *O Dia* de 23 de maio 1946, p. 4.

nem me situar contra a tradição, etc. Por isso detenho o meu pensamento, assim incompleto (PILOTTO, jul. 1946, p. 4).

O trecho acima afirma que a arte e a filosofia estavam relacionadas, preocupação que possivelmente levou à escrita do artigo *A Filosofia e a Arte*, publicado parcialmente nessa edição. O final do artigo *A Filosofia e a Arte* é publicado no número seguinte da *Joaquim* com o título de *Filosofia e Arte*. O artigo define duas posições para o artista: uma ingênua e outra maliciosa. A posição ingênua remete à ideia de Tolstoi (2002) de sinceridade da arte. Para esse autor, como já foi discutido anteriormente, a verdadeira arte é aquela que expressa um sentimento sincero do artista de forma simples. Sobre a posição do artista Pilotto afirma:

Ora, no que é comum encontrar-se, o artista coloca-se ingenuamente em face a vida, como, de outro lado produz ingenuamente a sua obra de arte. Isso quer dizer que a obra de arte, no que é comum encontrar-se, é uma obra ingênua, produzida com ingenuidade, e refletindo uma posição ingênua do artista em face a vida (PILOTTO, set. 1946, p. 5).

Porém, para Pilotto, era praticamente impossível para o artista contemporâneo assumir uma “posição ingênua”, pois para ele “essa ingenuidade, tratando-se do homem, inteligente, não consegue manter-se totalmente sem malícia [...]” (PILOTTO, set. 1946, p. 5). Diferentemente da concepção tolstoiana, o artista pode produzir uma obra que não esteja ligada totalmente ao signo da ingenuidade. Nesse caso, o artista malicioso pode, por meio da sua obra, emancipar-se daquilo que Pilotto denominou de vontade, caracterizada como um impulso no qual “o homem corrente vive apenas submerso” (PILOTTO, set. 1946, p. 5). Em um ponto mais alto, o artista malicioso pode produzir uma arte “de um lado capaz de refletir a sua emancipação em face da Vontade, e, de outro criada na atmosfera da maior consciência dentro de uma estética que se tenha elaborado em função dessa consciência ou libertação ou filosofia” (PILOTTO, set. 1946, p. 5). Dessa forma, o artista pode ser um filósofo. Temos então, de um lado, o artista ligado à produção ingênua e, de outro, a produção de caráter intelectual e, apesar de essas posições serem diferentes, Pilotto não nega, como Tolstoi, a possibilidade da criação artística estar associada a um sistema estético.

A publicação desse artigo foi a última contribuição de Pilotto para a *Joaquim*. Sua saída da revista é noticiada na *Gazeta do Povo* de 01 de agosto de 1946:

Joaquim – o professor Erasmo Pilotto que vinha dirigindo a revista de literatura e arte Joaquim – revista paranaense que alcançou uma projeção nacional – por motivo de suas atividades profissionais, deixou ontem a direção da referida notícia (GAZETA do Povo, 1946).

Mesmo com sua saída, substituído na direção por Poty, a *Joaquim* já havia alcançado notoriedade nacional. A razão da saída de Pilotto pode ser atribuída às tensões promovidas desde o primeiro número, como por exemplo na seção provocativa intitulada *Oh! As idéias de província*, constituída de reproduções de notícias publicadas na imprensa local. No primeiro número, é publicada a seguinte nota: “O sr. Valfrido Pilotto é o maior prosador paranaense. Serro Azul, na Gazeta do Povo” (JOAQUIM, abr. 1946, p. 5). Valfrido responde em um artigo, publicado na *Gazeta do Povo* de 27 de abril de 1946, intitulado *Seu Joaquim um pobre Diabo – Bilhete apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante*, na qual lê-se:

[...] gostei, em linhas gerais, da revista, pois não está no meu feitio ser do contra [...] No entanto, é preciso que os mais ou menos ajuizados, como você, não se prestem a servir de cartaz a bobalhões e cabotinos. Aliás, falando em cabotinagem, fiquei constrangido diante da pose com que você se fez fotografar em sua mesa, para o Joaquim sair mostrando pela rua. [...] O caso é este: páginas atrás encontro sob o título: ‘Oh! As idéias da província...’ a frase enviada de São Paulo, por Serro Azul, na qual, [...] dizia, a propósito do *Diário de um Tempo Ruim*, que eu sou ‘o maior escritor paranaense’.[...] eu bem lhe preveni que a frase a meu respeito ia incomodar. Os candidatos a ‘melhor’ e a ‘maior’ são tantos quantos os que por aí borram papéis [...] essa coisa de ‘melhor’, de ‘maior’, de ‘grande’, de ‘inconfundível’ é a mais gozada comédia que o diabo inventou. E quando é um diretor de um infeliz *Joaquim* quem faz este proclamar tais adjetivos em proveito próprio [...] Tudo isso é muito engraçado, não acha Erasmo? É tão engraçado que resolvi gargalhar neste bilhete [...] E ponto final, ou talvez, vírgula (PILOTTO, abr. 1946, p. 4).

Como membro da Academia Paranaense de Letras, Valfrido Pilotto era considerado um escritor de prestígio, sua atuação era reconhecida como um dos iniciadores do modernismo no estado. Dessa forma, a “brincadeira” realizada na *Joaquim*, ainda mais tendo como diretor seu primo, parece ter sido o motivo principal de seu artigo, já que em termos estéticos viria a lamentar o fim da revista anos depois⁸⁵:

⁸⁵ A *Joaquim* teve 21 números, sendo o último publicado em dezembro de 1948. Sobre o fim da revista, Wilson Martins (2005, p. 8) comenta: “Terminou porque o Dalton cansou e também um pouco porque eu acho que aquele grupo inicial, aquele núcleo inicial foi se desfazendo e ele não teve uma sequência de geração que se reunisse em torno dele. O Dalton era o Dalton, não é? Não há uma “escola Dalton” e não há um “grupo Dalton.” Tanto que você veja, esses colaboradores todos do começo da JOAQUIM eram todos mais velhos do que ele. Menos eu que sou mais ou menos da idade dele. Ele é de 1925 e eu sou um pouquinho mais velho. Mas os outros eram bem mais velhos, o Erasmo, o Brasil Pinheiro Machado, o Temístocles, o Bento Munhoz da Rocha, eram homens que nasceram em 1905, em 1915... E na geração seguinte, que seriam os mais moços que o Dalton, não

[...] é de justiça deplorarmos o desaparecimento de Joaquim, a qual, aliás, contra minha expectativa, - realizou bela trajetória e, indiscutivelmente, marcou época. Os novíssimos, os que se sentem (como também alguns de nós outros) numa 'ilha', têm tido razão, até certo ponto, quando buscam ligação com os de fora. É defesa contra o empalhamento em vida [...] na ânsia de salvação, porém como procederam diferentes esses valores e magnificamente insolentes moços do Paraná?[...] (PILOTTO, 1949).

Não existem depoimentos de Erasmo Pilotto sobre sua ligação com seus primos Osvaldo e Valfrido. As fontes indicam que os três participaram de diversas iniciativas em comum, como a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, da Embap, além do apoio comum a grupos como a SCABI. O comentário de Valfrido, com relação ao “primo sempre distante”, nos leva a crer que a sua relação talvez não fosse próxima, mas de maneira alguma era também inamistosa; afinal, a participação em diversas atividades em conjunto os levaria a manter uma certa proximidade.

É mais provável que a polêmica causada pelo artigo de Dalton Trevisan, *Emiliano, poeta medíocre*, publicado no segundo número da revista, tenha levado Erasmo Pilotto a sair da *Joaquim*, embora o incidente com seu primo tenha sido um ponto inicial, já que a proposta se afastava de sua conduta conciliadora. No referido artigo, Trevisan, citando na epígrafe Jean Cocteau, “não cabe aos moços comprar valores consagrados”, tem como principal objetivo criticar o mito Emiliano, acusando-o de ter fechado ao Paraná o caminho da modernidade, e procurando romper com um autor consagrado para impor um novo rumo ao campo literário.

Em seu artigo, Trevisan ataca o provincianismo curitibano, considerando que Emiliano Pernetta foi uma vítima tanto em vida como na morte. “Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi” (JOAQUIM, jun. 1946, p. 16). Sobre sua poesia, diz que: “Ele fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para criança ao sol, o sonho de saúde de um moço convalescente” (JOAQUIM, jun. 1946, p. 16). E sobre sua ligação com o simbolismo afirma:

[...] reconhecer-se a suficiência de sua expressão melódica, muito embora fosse construída de valores cômodos [...], acompanhado de indefectíveis imagens de dicionário grego-latino, como filhinas bem comportadinhas que

se formou esse grupo ao redor da *JOAQUIM*, que terminou um pouco por exaustão generacional. [...] Dois anos, mas esses 21 números não atraíram outros nomes, ou então o Dalton não quis atrair, também é possível, porque ele tem um gênio um pouco particular. É possível que ele não tenha feito nenhum esforço para receber novos nomes, gente mais moça... De qualquer maneira, a *JOAQUIM* se extinguiu, por assim dizer, por consumpção.”

vão à missa com a titia. Pois, de novo [...] além das imagens surradas do dicionário grego-latino, só há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc, sempre citado por quem nunca o leu (JOAQUIM, jun. 1946, p. 16).

E atribui a admiração de tantos intelectuais locais à sua obra ao seu carisma pessoal:

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Erasmo Pilotto, por um mau poeta? É que, se era poeta mau, Emiliano foi também uma pessoa encantadora, com uma personalidade imponente, conversador, mágico, bom amigo. [...] E a província cingiu-lhe a fronte com uma coroa de louros, a fim de ele julgar-se, em sua vaidade e no seu orgulho, o eleito dos deuses; esta é a culpa da província, esta é a culpa de Emiliano também. E se, por isso, só não o compreendemos, como até o amamos em sendo prata de casa, devemos contudo julgá-lo pela sua obra, sem ter conhecido o homem, que foi mais brilhante do que o artista (JOAQUIM, jun. 1946, p. 16).

O autor continua fazendo considerações sobre a obra *Emiliano* de Pilotto: “E se, lido em Erasmo Pilotto, Emiliano parece maior do que é, é que o ensaísta o transfigura, emprestou-lhe uma centelha alheia” (JOAQUIM, jun. 1946, p. 16). E conclui o artigo dizendo:

E, pois hélas! Não se perca tempo, vamos aos valores supremos, a essas experiências decisivas de Rilke, Aragon, Drummond de Andrade. ‘Ilusão’ é, porventura, o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e, para nós, nesse instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15 que procuramos atingir (JOAQUIM, jun. 1946, p. 17).

Para Trevisan, a obra de Emiliano não atravessa a esfera local, não é um valor consagrado que os moços devem comprar. Ao lado do artigo, foi publicada uma carta de Carlos Drummond de Andrade⁸⁶, endereçada a Dalton Trevisan, onde faz um comentário do primeiro número da *Joaquim*:

Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda a geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura [...] Que delícia uma revista cuja redação é na rua Emiliano Pernetá, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título ‘Emiliano, poeta medíocre!’ Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto. (JOAQUIM, jun. 1946, p. 17).

⁸⁶ Rio de Janeiro, 5 de maio de 1946.

A publicação do texto de Carlos Drummond de Andrade caracteriza-se como uma estratégia de autoafirmação, que fazia parte da proposta editorial da revista, que tinha sua circulação cuidadosamente distribuída. A maior parte de seus exemplares eram enviados a poetas, escritores e intelectuais, de vários estados brasileiros, escolhidos pelo corpo editorial da revista.

Em reação aos escritos, Raul Gomes escreve para *O Dia* um artigo intitulado *O Paraná não tem glória*, como uma resposta à *Joaquim*, transformando o jornal em um campo de combate para a afirmação das ideias do que parecia formar dois grupos: um ligado à *Joaquim* e outro ligado aos valores tradicionais da arte e cultura paranaense. Nesse artigo, Gomes critica a postura da intelectualidade paranaense por negar os valores locais, citando, além do próprio Emiliano Pernet, Rocha Pombo e Emílio de Meneses, e conclui pedindo a consideração aos valores locais, ou a valorização da “prata de casa”:

Que nos cabe fazer diante desse trabalho de destruição, desmoralização de nossas glórias? Silenciamos, como mais ou menos temos feito, [...] ou reagimos, nutrindo nosso culto por aqueles a quem a nossa coletividade admira, segundo as demonstrações objetivas, existentes em praça pública e ruas, constantes bustos e placas? Um esteta francês costumava dizer: ‘Ce verre c’est à verre mais c’est moi!’ – este copo é de vidro mas é meu ... assim os nossos literatos: - maus, mas nossos! (GOMES, ago. 1946, p. 5).

As palavras de indignação do amigo e colaborador devem ter afetado Pilotto, principalmente por ter visto que não seria possível manter sua postura conciliadora na *Joaquim*. Como comenta Oliveira: “[...] mentor intelectual da revista, Erasmo, um mestre consagrado, maduro, teria preferido um caminho mais conciliatório, mas não conseguiu conter Dalton Trevisan” (2005, p. 89).

O ataque, feito por Dalton Trevisan, não mirava tanto o poeta, mas sim o fechamento do campo artístico local que não oportunizava espaço para novos artistas e novas propostas estéticas. Naquele momento o campo artístico mantinha uma forte ligação com a memória da tradição de artistas como Emiliano Pernet, na literatura, e Alfredo Andersen, nas artes plásticas, este atacado na *Joaquim* número sete, no artigo *Viaro, Hélas... Abaixo Andersen* (dez. 1946, p. 10). O artigo, embora não assinado, foi escrito por Trevisan⁸⁷, que afirmou ser impossível exaltar a figura de Viaro sem exorcizar a sombra de Andersen.

⁸⁷ Esse artigo não foi assinado por Dalton Trevisan, tendo sua autoria confirmada posteriormente na reedição de uma parte do texto, na edição comemorativa de dois anos (número 18) da *Joaquim* (maio, 1948).

A postura adotada pela *Joaquim* de atacar figuras canônicas da arte paranaense, não tanto do ponto de vista pessoal, mas do fechamento do campo, parece não ter sido compreendida por Raul Gomes e por outros intelectuais com quem Pilotto tinha afinidades. Dessa forma, vendo que a *Joaquim* estava optando por um caminho de ruptura com a linha literária simbolista, decidiu abandonar a direção, alegando, como já foi comentado, compromissos profissionais.

Não há referências das consequências de sua saída da revista. Em 1948, Erasmo Pilotto estaria com Raul Gomes e outros intelectuais empenhados na criação da Embap, e, em dezembro de 1946, atuaria com Trevisan no júri artístico do Salão Paranaense. Ao que tudo indica, as rupturas, ao menos no campo profissional, não foram prejudiciais às relações entre os envolvidos, embora não tenhamos meios de referenciar as questões pessoais.

2.2 PARTICIPAÇÃO NO CAMPO ARTÍSTICO E LITERÁRIO

A participação de Pilotto no campo literário é anterior à sua afirmação em 1946 com a *Joaquim*, como comentado anteriormente. Além dos artigos comentados, o educador integrou o Grupo Editor Renascimento do Paraná - Gerpa. Criado em 1944, por Raul Gomes, os principais objetivos do grupo eram dois: publicar obras de artistas paranaenses, especialmente do simbolismo, como Emiliano Pernetta e Nestor de Castro, e também dar espaço a novos escritores, instituindo concursos de romances e contos, e criando coletâneas de artistas, conforme explicitado no depoimento a seguir: “realizei um concurso de novos e publiquei o volume de Contos onde apareceu a primeira produção em livros de Dalton Trevisan, hoje consagrado contista brasileiro” (GOMES apud SAMPAIO, 1989). Foram publicados pelo grupo cerca de 20 livros, totalizando 30 mil exemplares⁸⁸.

Apesar dos esforços de Gomes na promoção da literatura paranaense, os propósitos do Gerpa não foram bem compreendidos pelo público local, que devolvia os livros enviados pela editora, que utilizava como estratégia remeter as obras sem consulta prévia a possíveis compradores. As diversas devoluções geraram a mobilização do campo intelectual com a intervenção de Romário Martins, José Loureiro Fernandes, Breno Arruda e Vasco Taborda Ribas, que fizeram apelos

⁸⁸ Números e outras informações obtidas sobre o Gerpa foram retirados do Dicionário Histórico Biográfico do Paraná, 1991. Samways, Binder (1988, p. 52-54) e Sampaio, Ferraro (1988).

públicos à população usando o seguinte lema: “O Paraná espera que todos os seus filhos e amigos cumpram o dever de adquirir cada livro aqui publicado, seja de quem for, trate de quem tratar e custe o que custar!” (MARTINS apud SAMWAYS, 1988, p. 53). Ao que tudo indica, houve a mobilização do campo intelectual e literário para que o projeto do Gerpa não acabasse, como vemos em um artigo de *O Dia*, assinado por JF, possivelmente José Loureiro Fernandes em 02 de julho de 1946:

GERPA é, pois, o renascimento literário do Paraná, na ação renovadora e patricica de Raul Gomes, esse incansável e desabusado batalhador, que nos impressiona com seu entusiasmo pela causa que defende. Raul Gomes nutre tamanha confiança no triunfo do grande movimento que é patrono [...] Mas, sem embargo da capacidade desse ilustrado e destemido paranaense, é de mister que nós outros, também paranaenses – ou mesmo paranistas – compreendamos tão altruístico esforço e a alta significação que – vencedora – terá bela ideia em marcha. Apoiando sem restrições, estaremos contribuindo para a elevação, dentro ou fora das fronteiras estaduais, do homem paranaense, tornando-o conhecido, admirado e respeitado através das suas obras e as suas realizações. A obra que Raul Gomes vem encetar é daquelas que não é apenas um dever nosso ampará-la. Mas ainda é um crime não prestigiá-la [...] (JF, 1946).

Como o texto de JF, no ano de 1946 foram publicados vários artigos destacando a atuação do Gerpa e a iniciativa de Raul Gomes, além de criticarem principalmente as associações e agremiações por não apoiarem a causa. Dois artigos, um assinado por Raul Gomes (03 jul. 1946, p. 4) e outro por Alcindo Mesquita (04 jul. 1946, p. 5), criticam o *Graciosa Country Club*, por ter devolvido o primeiro volume da obra de Emiliano Pernetá. O clube, em ofício, agradecia o envio dos livros, mas afirmava que por se caracterizar como um clube esportivo não possuía uma biblioteca que pudesse recebê-lo. A negativa gerou indignação de Raul Gomes, que respondeu em sua coluna no jornal *O Dia*:

[...] Tomo o símele para pedir aos srs granfinos do Country que aprendam a lição dos proletários de Curitiba. Eles tiram de sua pobreza uns cruzeiros para cooperar com o GERPA nessa campanha ingrata pela grandeza de nossa terra. E põem as obras destas em suas bibliotecas – que entre as sociedades operárias como a do Batel existem delas superiores a qualquer outra congênere em número e seleção de nossa capital. [...] Si esquecem do verdadeiro lema da educação desportiva daquele milagre que foi a Grécia, MENS SANA IN CORPORE SANO, posto que só massa nunca adiantou nem adianta – pelo menos para ascender seus charutos Havana de 200 cruzeiros cada um ou para atear o chamado ponche de Rhum da Jamaica de 2000 cruzeiros a garrafa deviam adquirir cada livro paranaense, seja de quem for, e trate do que tratar (3 jul. 1946, p. 4).

Mesquita, por sua vez, mantém o ataque aos “granfinos do Country”, reforçando a ideia de uma elite econômica dedicada a “futilidades do mundanismo”,

que teria por obrigação empregar seu dinheiro em empreendimentos “verdadeiramente sublimes e gigantescos destinados a valorizar e difundir o pensamento e a obra dos que nasceram nessas plagas e legaram à posteridade, com a rutilância do seu estilo, o esplendor de sua obra” (4 jul 1946, p. 4). Ele acusa ainda essa elite de uma postura anti-intelectual e até mesmo antiparanista. E conclui o artigo se perguntando: “por que em Bikini⁸⁹ e não no Country? Talvez a perda fosse menor” (4 jul 1946, p. 4).

Percebe-se, em ambos os artigos, a tensão existente entre uma elite cultural, detentora de capital cultural e social, e outra econômica, também detentora de capital social e econômico, mas aos olhos dos primeiros sem base cultural.

Apesar do insucesso do Gerpa, Raul Gomes tornou-se um intelectual ainda mais respeitado, o que lhe permitiu tomar parte de outras iniciativas no âmbito da cena cultural paranaense. Sobre sua presença na Escola de Professores, Pilotto relata:

A Escola de Professores, por esse tempo, passou a ser um centro de animação cultural na cidade. Nesse ambiente encontra-se, com grande independência, consciência cívica e espírito criador, o professor Raul Gomes, grande figura, inclusive de jornalista [...] Com seu modo largo de jogar lances proclamou que esse ano [1944] havia de ser o do renascimento cultural do Paraná. Uma inspiração frutificada no grande ambiente da Escola de Professores (PILOTTO, 2004. p. 124).

A relação entre o professor Raul Gomes e Erasmo Pilotto na Escola de Professores possivelmente foi intensificada pela postura de ambos, preocupados com a elevação da cultura e a promoção das artes e da literatura. Raul Gomes foi membro e fundador de diversos grupos culturais, entre eles da Academia Paranaense de Letras e da Casa Alfredo Andersen, além de escrever nos jornais *Diário da Tarde* – do qual foi redator – e *O Dia*. Gomes tinha uma profunda relação com Valfrido Pilotto, sendo ambos membros da Academia Paranaense de Letras. Sua presença na Escola de Professores garantia a Erasmo Pilotto uma vasta gama de possibilidades de interlocução com o meio artístico.

Além da amizade com Valfrido Pilotto e do fato de atuar na Escola de Professores, a aproximação de Erasmo Pilotto com Raul Gomes pode ter se dada

⁸⁹ Bikini é um atol, com 36 ilhas que rodeiam uma lagoa, inabitado. O atol foi usado no programa de testes nucleares, desenvolvido pelos Estados Unidos da América, após ser invadido durante a 2ª Guerra Mundial. No local foram lançadas mais de vinte bombas de hidrogênio e bombas nucleares, entre julho de 1946 e 1958 (ATOL de Bikini, 2008).

por razões estéticas. Ambos acreditavam no valor da arte para a formação dos professores e na democratização da cultura, sendo também grandes admiradores da obra de Emiliano Pernetá. Um dos maiores investimentos do Gerpa foi a edição das obras completas do poeta, dividida em quatro volumes: I *Prosas*; II *Teatro*; III *Poesias* e IV *Ilusões*. Houve também a publicação de um dos primeiros livros de Pilotto intitulado *Emiliano* (1944). É o primeiro de seus livros escritos dentro do espírito de fazer crítica de arte como obra de arte (SANTOS, 2004, p. 126), e também o primeiro de sua série de estudos paranaenses. Sobre sua atuação no Gerpa, Pilotto fez o seguinte comentário:

Eu o auxiliei, com minha melhor força, no que pude, até no encaminhamento gráfico das obras publicadas. Por outra parte, fiz, então, o colecionamento, a ordenação e a anotação da obra em prosa de Emiliano Pernetá, um longo e paciente trabalho, para o qual animei, inclusive, meus melhores alunos (assim era o ambiente da escola, uma cooperação geral e um entusiasmo muito vivo) e alguns de meus excelentes amigos. Gerpa editou esse trabalho e o meu, sobre Emiliano (PILOTTO, 2004, p. 124-125).

Pilotto participou de outras iniciativas ao lado de Raul Gomes, além do Gerpa, como a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, a criação da Embap e das exposições de arte infantil.

Sobre a criação do Salão Paranaense de Belas Artes existe um relato escrito por Gomes, pertencente ao arquivo do MAC-Pr, no qual o intelectual afirma ter participado, em conjunto com outros artistas e intelectuais, da elaboração do projeto de criação do Salão, que foi encaminhado, em setembro de 1944, a Valfrido Pilotto, que naquele momento estava na posição de chefe de gabinete do Secretário de Interior. De acordo com Gomes após algumas alterações no projeto:

[...] o então Diretor Geral de educação, Dr. Antenor Pamphilo dos Santos, em data de 04 de outubro de 1944, me dirigia, como Presidente da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, um ofício, pedindo designasse eu dois representantes para, com outros elementos daquela diretoria, redigirmos o regulamento do Salão de Belas Arte, o 1º que se efetuariá no Paraná. Marcou-se a data de 10 de novembro, 7º aniversário da implantação do Estado Novo, para inauguração daquele certame. *Incumbimo-nos de organizar o 1º Salão Paranaense de Belas Artes, eu, Erasmo Pilotto, João Turin, Theodoro De Bona e algumas professorandas do Instituto de Educação.* Concorreram muitos artistas. E com solenidade, o 1º Salão Paranaense de Belas foi aberto a 10 de novembro como foi dito acima. Falou na ocasião em nome do Governador o Dr. Valfrido Pilotto. [...] Ainda nos 2º a 4º tomei parte. Depois me afastei posto estar a iniciativa absolutamente consolidada, e com o tempo assumiu o esplêndido cunho nacional com atração de notáveis artistas de outros Estados (GOMES, 195?, s.p., grifo do autor).

A narrativa⁹⁰ de Gomes demonstra a relação dos intelectuais com o aparelho estatal, entendido por estes como esfera de excelência de intervenção pública, pois, como está descrito, seu amigo Valfrido Pilotto ocupava o cargo de chefe de gabinete, além de ter sido escolhido para representar o governo na solenidade de abertura. A indicação de Erasmo Pilotto para compor ao lado de Gomes a comissão organizadora do certame significou um ganho de autoridade no campo artístico. Outro ponto a ser analisado é que, como participante da comissão organizadora e do júri do Salão Paranaense de Belas Artes, Pilotto tem sua atuação como crítico de arte, realizada em seus artigos e na obra *Emiliano*, legitimada frente ao campo artístico, assumindo uma posição de destaque que inclusive lhe dava o aval para julgar e qualificar a produção artística inscrita no certame. Embora, como indique Maria José Justino, o exercício da crítica não estivesse ao encargo de especialistas no início do Salão Paranaense:

O primeiro crítico de artes plásticas entre nós foi Nelson Luz, embora da crítica já tratassem Erasmo Pilotto e o pintor Curt Freyesleben (com pseudônimo de Alfredo Emilio). Entretanto o exercício da crítica nem sempre esteve a cargo de profissionais. Escrevia sobre arte o artista, o advogado, o engenheiro, o historiador, o administrador e o crítico propriamente dito (JUSTINO, 1995, p. 7).

Lembramos, com essa afirmação, o fato de que intelectuais como Erasmo Pilotto, Osvaldo Pilotto, Valfrido Pilotto, Adriano Robine, Raul Gomes e os artistas Guido Viaro e Osvaldo Lopes escreviam sobre arte e literatura, não havendo ainda uma especialização do campo, que, de acordo com a autora, ainda hoje se faz por meio da prática, pois não existem cursos específicos para esse ofício.

Outro destaque que se fará ao texto de Gomes é a participação de “professorandas do Instituto de Educação”, o que revela a atuação de Erasmo Pilotto no cargo de assistente técnico, buscando levar à Escola de Professores o contato com as manifestações artísticas, além de reforçar o “clima de cooperação geral” da instituição. Salienta-se também que o primeiro Salão teve lugar no Auditório da Escola de Professores, como descrito em uma nota publicada na *Gazeta do Povo* de 02 de novembro de 1944:

O I Salão Paranaense de Belas Artes será instalado no ‘Ginasium’ da Escola de Professores. O interesse que vem causando a sua próxima

⁹⁰ O documento escrito por Gomes revela a preocupação do intelectual em preservar na memória do Salão Paranaense sua participação como um dos fundadores, ação salientada pelo seu posicionamento como criador do projeto original e um dos primeiros organizadores.

instalação diz bem do crescente grau de cultura do nosso povo, que sempre soube dar o mais entusiasta acolhimento às realizações de fundo artístico cultural (GAZETA do Povo, 1944).

A Escola de Professores ainda receberia os Salões⁹¹ de número III, IV, VI, VII. Pilotto participaria ainda mais duas vezes do Salão como júri, na terceira e na décima terceira edições, de 1946 e 1956 respectivamente. Em relação ao III Salão Paranaense de Belas Artes, tem-se a seguinte notícia, publicada na *Gazeta do Povo* de 03 de dezembro de 1946:

Será instalado solenemente no dia de amanhã o III Salão Paranaense de Belas Artes. Como se verifica todos os anos ao mesmo concorrerão artistas de renomado valor, dos mais representativos em nosso mundo artístico. O *Pavilhão de Educação* à Rua Emiliano Pernetá será o local da interessante amostra de arte. [...] A comissão Julgadora dos trabalhos do III Salão Paranaense de Belas Artes, sob a presidência do Dr. Osvaldo Pilotto Diretor Geral da Educação, está assim constituída: drs. José Muggiati Sobrinho, Wilson Martins, Newton Carneiro, Themistocles Linhares, professor Erasmo Pilotto e Dalton Trevisan (GAZETA do Povo 1946, grifo do autor).

Como já foi salientado anteriormente, a Escola de Professores foi utilizada como local para receber a exposição, fato que ocorreria pela falta de locais adequados para receber eventos desse porte, mas também pela intervenção de Osvaldo Pilotto, que no ano de 1946 assumiu o cargo de Diretor de Ensino e que, como Erasmo Pilotto, tinha interesse em trazer eventos dessa natureza para o interior da Escola de Professores, assegurando o prestígio da instituição frente aos artistas e intelectuais locais.

A criação do Salão Paranaense de Belas Artes tornou realidade um antigo desejo dos artistas curitibanos. Quatro anos depois, seria realizada outra antiga reivindicação: em 1948 é fundada a Embap⁹², entidade pública de caráter estadual, ansiada desde 1903. Sua criação se deu a partir de um esforço conjunto de intelectuais e artistas e das diversas instituições culturais da cidade. Surgido na SCABI, da qual faziam parte Erasmo Pilotto e Raul Gomes, o movimento recebeu apoio da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, do Instituto de Educação (Escola de Professores) e do Colégio Estadual do Paraná (antigo Ginásio Paranaense). As instituições que

⁹¹ De acordo com Justino (2005), o segundo Salão não existiu, sendo apenas lançado seu edital.

⁹² A criação de uma Escola de Belas Artes e de um Salão de Belas Artes eram reivindicações antigas da classe artística curitibana. Alfredo Andersen na década de 1910 já havia encaminhado projetos de criação de uma Escola de Artes, mantida pelo Estado. Em 1931 acontece o primeiro Salão Paranaense, promovido pelos artistas locais (OSINSKI, 2006).

participaram da criação da Embap tinham entre seus membros intelectuais pertencentes às frentes do laicato católico e dos anticlericais, o que no leva a perceber que, apesar de ainda existirem disputas no campo educacional, o campo artístico apresentava um maior grau de solidariedade entre os grupos.

No documento *Relatório de verificação para efeito de reconhecimento* (EMBAP, 1954) temos descrito o processo de criação e oficialização da Embap, que menciona que a SCABI convocou os presidentes das principais sociedades culturais de Curitiba para uma reunião preliminar. A comissão entregou o memorial para Moisés Lupion, Governador do Estado, que enviou mensagem à Assembleia Legislativa. Em 17 de abril de 1948 foi inaugurada a escola, e em 03 de outubro de 1949 foi sancionada pelo Governador a lei da Assembléia Legislativa nº. 259, que criou a Embap como um instituto autônomo.

De acordo com o *Regulamento* (1948, p. 12), a escola teria dois departamentos: um de Música e outro de Artes Plásticas. O corpo docente inicial, e considerado como fundadores da Embap, no departamento de artes plásticas, foi composto por: Arthur Nisio, cadeira de Desenho do Modelo Vivo; David Antonio da Silva Carneiro, cadeira de Arquitetura Analítica; Erasmo Pilotto, cadeira de Historia da Arte e Estética; Erbo Stenzel, cadeira de Escultura; Estanislau Traple, cadeira de Desenho do Gesso e do Natural; Frederico Lange de Morretes, cadeira de Anatomia e Fisiologia; Guido Viaro, cadeira de Composição Decorativa; Jose Peon, cadeira de Gravura; Osvaldo Pilotto, cadeira de Geometria Descritiva; Osvaldo Lopes, cadeira de Modelagem; Theodoro De Bona, cadeira de Pintura; Waldemar Curt Freyjesleben, cadeira de Perspectiva e Sombra.

Sobre sua participação na criação da Escola, declarou:

Enquanto às outras instituições [havia anteriormente remetido ao Gerpa] ideadas por Raul Gomes, o seu temperamento era um vulcânico temperamento e sua grande tarefa além da fundamental de conceber o plano, fora a de convidar gente para levar aquelas ideias à execução. Nessa mobilização, fui, de novo, o amigo. E assim é que me coube estar entre os fundadores do Salão Paranaense de Belas Artes, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. Por duas vezes fui membro do júri do Salão Paranaense de Belas Artes. E na Escola de Música e Belas Artes do Paraná vim, em 1948, a ocupar a cadeira de *História de Arte e Estética* (PILOTTO, 2004, p. 125, grifo do autor).

Não existe registro da participação de Gomes no corpo docente da instituição. Sua participação se deu mais como um animador cultural do que propriamente como

colaborador. Em relação à passagem de Erasmo Pilotto, temos referências que demonstram que seu tempo de permanência na Instituição transcendeu as ações relacionadas à sua fundação. Em depoimentos indica que permaneceu como docente no ano de 1948 e atuou como membro do Conselho Técnico do Administrativo⁹³ até 1951.

Em reportagem publicada no jornal *Gazeta do Povo* (18 abr. 1948), temos a referência à primeira congregação dos professores da Embap, ocasião em que foi indicada uma lista tríplice para o cargo de diretor, que, de acordo com o Regimento da Embap (1948), seria determinado pelo governador, composta pelos nomes de Fernando Corrêa de Azevedo, Benedito Nicolau dos Santos e Frederico Lange de Morretes. Além desses, foi indicado o restante da diretoria composta pelos professores Edgard Sampaio, vice-diretor, Osvaldo Pilotto, secretário e Osvaldo Lopes, tesoureiro. O conselho administrativo foi constituído pelos professores Estanislau Traple, Erasmo Pilotto, João Turin, Antonio de Barros, Bento Mussurunga e Jorge Kaszás. O texto também relata que:

Ficou assentado que o Prof. José Peon cunharia uma medalha de bronze comemorativa à fundação da Escola e foram aprovados votos de louvor ao snr. Moisés Lupion e ao Prof. Erasmo Pilotto, pela atuação que tiveram na fundação da Escola (GAZETA DO POVO, 18 abr.1948).

Diversas reportagens publicadas nos jornais *Gazeta do Povo* e *O Dia* elogiavam a iniciativa de Moisés Lupion na promoção da cultura no Paraná com a criação da Embap, o que justificaria o voto de louvor dado ao político pela congregação da instituição. A indicação de Erasmo Pilotto para também receber um voto de louvor, ao lado de Lupion, indica que sua participação tenha sido mais expressiva do que mostra seu relato, quando se coloca como um colaborador de Gomes no projeto da Embap.

Sobre essa questão deve-se considerar a posição institucional ocupada por Pilotto no momento da criação da Embap. Pilotto coordenou e redigiu o plano de

⁹³ O Regulamento da Embap delibera sobre a administração da escola definida da seguinte forma: “Art. 4º - A administração da Escola será exercida pela Congregação, pelo Conselho Técnico-Administrativo [CTA] e pela Diretoria, constituída esta, pelo Diretor, Vice-diretor, Secretário e Tesoureiro. Art. 5º - O Diretor será nomeado pelo Governo do Estado dentre os catedráticos componentes da lista eleita pela Congregação. Art. 6º - O mandato da diretoria é de dois anos. Art. 7º - A Congregação será constituída pelos catedráticos, pelos docentes-livres em exercício de catedráticos e por um representante dos docentes-livres. Art. 8º - O CTA será escolhido pela Congregação, devendo ser renovado pelo terço, anualmente. § - Serão seis os membros do CTA: três do Departamento de Música [...] e três do Departamento de Belas Artes” (1948, p. 3-5).

governo de Lupion, como candidato ao Governo do Estado, em 1946, e no ano seguinte é colocado à disposição do Palácio do Governo, o que nos indicaria uma aproximação maior de Pilotto das esferas de comando do governo estadual; nessa posição possivelmente o intelectual pôde agir de forma mais direta na criação da Embap, o que explicaria o voto de louvor. Dessa forma tem-se evidenciado que, no final da década de 1940, o intelectual detinha, no campo artístico local, uma posição de prestígio, que possivelmente levou a sua indicação no ano de 1949 ao cargo de Secretário de Educação e Cultura.

2.2.1 Exposições de Arte Infantil

Uma das primeiras ações de Pilotto em relação ao ensino de arte, defendidas em um círculo maior de debates, foi a organização de exposições infantis de arte. No momento de criação da primeira exposição em 1943, Pilotto estava à frente de outro projeto educacional, a criação do Instituto Pestalozzi, local no qual valorizou a criação artística infantil, além de estar à frente do cargo de assistente técnico da Escola de Professores, desde o ano de 1938, cargo que lhe conferia uma posição de destaque na instituição e lhe garantia certa autoridade dentro do campo educacional.

As exposições de arte infantil objetivavam ser vitrines do trabalho pedagógico, constituindo-se como verdadeiras bandeiras visuais dos ideais modernos de educação ligados à ideia de livre-expressão infantil. Conforme Osinski, a estratégia de realizar exposições foi utilizada, pelos grupos defensores da liberdade de expressão artística da criança, como arma de convencimento junto ao público em geral, buscando ampliar para além do grupo de especialistas, já que a “forte impressão que as imagens produzidas pelas crianças geravam em quem as apreciava era muito mais efetiva do que a defesa verbal ou a apresentação de projetos pedagógicos ou relatos de experiências” (OSINSKI, 2006, p. 296).

A prática de expor trabalhos infantis como forma de demonstrar os métodos educacionais era corrente dos movimentos renovadores, como afirmou Pilotto, nos *Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental III* (1985, p. 46), ao descrever o Congresso da Escola Nova, realizado em Versailles, França, em 1922. Relata que o evento contou com uma exposição de trabalhos de escolas belgas, catalãs, inglesas, russas e tchecoslovacas, composta de desenhos, álbuns, jornais e outros produtos feitos pelas crianças.

A utilização de exposições foi uma prática adotada também por Pilotto, nas décadas de 1940 e 1950⁹⁴, quando organizou algumas mostras de arte infantil. Sobre as primeiras mostras organizadas no Paraná, Gomes faz o seguinte comentário: “Tive a idéia e com Erasmo Pilotto idealizei as duas primeiras exposições de Arte Infantil de Curitiba e de que resultou a escolinha de arte infantil de Guido Viaro e a oficialização desse importante ensino em todo o Estado” (GOMES apud SAMPAIO, 1989). Possivelmente, Gomes faça referência ao Centro Juvenil de Artes Plásticas – CJAP, fundado em 1954. Mantido pelo Estado, o Centro esteve no início sob a direção de Guido Viaro. Discorda-se da afirmação de Gomes, no sentido de simplificação do movimento de criação do CJAP e da oficialização do ensino de arte no Estado. O CJAP resulta de um movimento de valorização da arte infantil e de outros projetos de formação de professores⁹⁵.

As exposições de arte infantil a que Gomes faz referência possivelmente seriam as exposições de 1943 e 1944. A iniciativa de organizar essas exposições teve como inspiração uma exposição de crianças inglesas promovida pelo *British Council* e organizada por Herbert Read. A exposição passou por outras cidades brasileiras, como São Paulo e Minas Gerais, chegando a Curitiba em agosto de 1942, por intermédio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa⁹⁶ e com o apoio da Diretoria Geral de Educação, realizando a mostra de mais de 200 trabalhos no *Orfeon* da Escola de Professores e na Biblioteca Municipal.

O objetivo da mostra, de acordo com Osinski (2006, p.298-299), fazia parte da política de relacionamento entre a Inglaterra e os países aliados no período da Segunda Guerra Mundial. Conforme a autora, o objetivo inicial era a organização de uma exposição de arte inglesa. Entretanto, como as obras faziam parte do patrimônio nacional inglês, considerou-se muito arriscado que cruzassem o oceano em um período de guerra. Foi proposto, então, como alternativa para os países americanos, o envio de uma remessa de desenhos e pinturas de crianças inglesas. Read afirma que a expressão infantil reflete a alma humana sem reconhecer fronteiras ou nacionalidades. Ainda conforme o autor, o objetivo da mostra seria

⁹⁴ De acordo com Osinski (2006), a prática de realizar exposições de arte infantis surge na Europa na virada do século XIX para o século XX, chegando ao Brasil na década de 1940.

⁹⁵ Sobre esse assunto, ver a tese de: OSINSKI, D. R. B. Guido Viaro: Modernidade na arte e na Educação, 2006.

⁹⁶ A Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa foi fundada em Curitiba em fevereiro de 1942, por iniciativa do *British Council*. A sociedade surgiu no Brasil nos anos 1930, com o objetivo inicial de facilitar a comunicação e as transações comerciais entre o Brasil e os países de língua inglesa (CULTURA Inglesa, 2008).

demonstrar ao Novo Mundo a vitalidade e a esperança do povo Inglês. No catálogo de apresentação da mostra afirma que:

As crianças que fizeram esses desenhos e pinturas serão adultos num mundo de após-guerra. E acreditamos que o senso do belo e a atitude de amor à vida, expressos na infância do futuro, hão de florescer num mundo para sempre livre da tirania e das guerras odiosas de conquista (READ, 1980, p. 28).

A concepção de arte que mobilizou a exposição vem da orientação teórica que Read elaborava em sua obra *A Educação pela Arte* (2001), publicada originalmente em 1943. Na obra, o autor afirma a centralidade da arte na base da educação como um todo, apoiando-se no pensamento de Platão, que – segundo Read – afirmava que:

[...] uma educação estética é a única educação a trazer graça para o corpo e nobreza para a mente, e que devemos tomar a arte como base da educação porque ela consegue operar na infância, durante o sono da razão; e quando a razão surgir, a arte lhe terá preparado um caminho, e ela será saudada como uma amiga cujas características essenciais há muito são familiares (READ, 2001, p. 315-316).

Concordando com Platão, Read afirma que a arte era o único instrumento capaz de penetrar os “recessos da alma”. Segundo Fusari e Ferraz (1993, p. 15), *A Educação pela Arte* constituiu-se como um movimento educativo e cultural, que buscava a formação de um ser humano total e completo, dentro dos moldes do pensamento idealista e democrático que valorizava os aspectos intelectuais, morais e estéticos. Esses objetivos refletiam o clima de pós-guerra, no sentido de reconstrução e retomada de uma nova sensibilidade, capaz de evitar outro conflito daquela natureza.

O evento organizado por Read despertou a atenção de artistas, educadores e autoridades, em especial de Pilotto, que, com o auxílio da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen e da Escola de Professores, bem como patrocínio da Diretoria Geral de Ensino, promoveu em 1943 a primeira Exposição de Desenho Infantil e Juvenil no Paraná. No ano seguinte, organizou o Salão de Arte Infanto-Juvenil, realizado em paralelo ao Salão Paranaense de Belas Artes.

Apesar da apreciação de Pilotto pela exposição organizada por Read e de suas concepções educacionais darem à arte um aspecto central na abordagem pedagógica, suas teorias mantêm divergências. Em nenhuma obra de Pilotto o autor inglês é citado como referência, apesar da aproximação do pensamento dos

autores, especialmente no tocante à centralidade da arte e da educação estética no processo educativo.

Apesar de não seguir os preceitos de Read, é certo que a mostra de arte infantil inglesa serviu de inspiração para Pilotto e para o grupo participante da organização da mostra. Entre eles, estavam Raul Gomes, Osvaldo Pilotto, Helena Kolody, Osvaldo Lopes e Waldemar Freyesleben. Havia um grande interesse do grupo no sucesso da mostra, como observou Osinski (2006. p. 295-335), que, ao comparar a cobertura dada pela imprensa à exposição de crianças inglesas de 1942 com à *Exposição de Desenho Infantil e Juvenil no Paraná*⁹⁷, constatou um maior interesse pelo evento paranaense. A maior parte dos artigos, sobre a exposição, foi publicada pelo jornal *O Dia*, especialmente pelo fato de que vários membros da comissão organizadora eram colaboradores do jornal. Além das chamadas sobre o evento e dos textos explicativos, o jornal publicou comentários dos artistas plásticos Guido Viaro e Theodoro De Bona e do professor Francisco Tiago da Costa, um indicativo de que o capital simbólico e social do grupo organizador foi mobilizado a fim de garantir visibilidade à mostra nos meios de comunicação.

A organização da mostra procurou ainda apoio em diversas esferas institucionais e do governo. Como é evidenciado por uma notícia vinculada no jornal *O Dia* que anunciou que estiveram presentes na inauguração da mostra diversas autoridades e personalidades do campo intelectual e artístico da cidade, destacando a presença do Tenente-coronel Pedro Scherer Sobrinho, Chefe da Casa Militar da Interventoria; Simeão Mafra Pedroso, Diretor Geral da Educação; Alexandre Beltrão, Prefeito Municipal de Curitiba; Nestor Ericksen, Diretor Geral do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda; e Saul Lupion de Quadros, diretor de *O Dia* (*O DIA*, 14 dez. 1943). Percebe-se, pelo grande número de autoridades, a importância dada à exposição, inclusive pelos órgãos oficiais, demonstrando intensa articulação dos envolvidos em sua organização com a esfera pública.

Outro artigo também publicado no jornal *O Dia* (25 dez. 1943) indica que cerca de duas mil pessoas visitaram o evento, entre elas o Interventor do Estado, Manoel Ribas, e sua esposa, Anita Ribas, que de acordo com o artigo foram conferir a produção das crianças paranaenses, sendo recebidos por Erasmo Pilotto, Guido Viaro, João Turin, Osvaldo Pilotto, Raul Gomes e Theodoro De Bona. Ainda

⁹⁷ A mostra foi inaugurada em 12 de dezembro de 1943 e teve como local de exposição o *Orfeon* da Escola de Professores.

conforme o artigo, o interventor permaneceu longo tempo apreciando os desenhos e solicitando informações aos especialistas presentes. O resultado da visita do interventor foi a sugestão de que acontecessem outras mostras do mesmo gênero. Apesar do incentivo, apenas mais uma mostra de arte infantil foi organizada paralelamente ao Salão Paranaense. Somente quando Pilotto assume a Secretaria de Educação e Cultura, em 1949, novas mostras com o mesmo porte voltam a se realizar.

Mesmo não tendo a continuidade desejada, a mostra significou para Pilotto uma grande oportunidade de colocar seus preceitos pedagógicos em evidência, contribuindo para o reconhecimento no campo artístico. Isso porque é a partir dessa exposição que Pilotto começou a participar de diversas atividades e projetos artísticos e culturais, como a revista *Joaquim*, o Salão Paranaense de Belas Artes, a Escola de Música e Belas Artes, o Gerpa, a coluna *Gurizada, vamos desenhar*, entre outras ações já analisadas neste capítulo.

A organização da *Exposição de Desenho Infantil e Juvenil no Paraná*, de acordo com reportagem do jornal *O Dia* (12 dez. 1943), obedeceu “a preceitos da técnica psicopedagógica do ensino do desenho infantil”. Apesar de não mencionar quais preceitos, percebe-se pelo comentário a seguir que a exposição seguia uma orientação expressionista, na qual a liberdade de expressão é valorizada em detrimento do aspecto técnico e acadêmico:

Já os jornais advertiram o público para que não vá ao recinto da exposição atrás de emoções estéticas conseqüentes à contemplação de quadros de desenho artístico, obediente raras e primorosas técnicas. Nada disso, isto é, nada de efeitos de cores, de linhas, de metodologias de desenho ou pintura. Trata-se de uma demonstração de como é, como se desenvolve, como se manifesta a tendência artística da criança desde seus albores, isto é, desde os 3 anos até a adolescência (O DIA, 12 dez. 1943).

O comentário feito no jornal era uma forma de preparar os espectadores para observar os trabalhos das crianças a partir de outra concepção de arte infantil. Nesse sentido, a utilização do jornal, além do objetivo de divulgação, tinha o intuito de colocar em discussão os resultados da mostra, preparando o grande público e especialmente os professores para apreciarem uma concepção estética muito diferente da prática na escola naquele momento.

A organização da mostra procurou também privilegiar a ação educativa, constituindo-se como estratégia de convencimento. Os trabalhos foram separados em quatro seções: metodologia, aberta, escolas especializadas e diversos. A

primeira seção demonstraria o resultado da orientação metodológica do trabalho com o desenho aplicada na Escola de Professores, na Escola de Aplicação e no Grupo Escolar Tiradentes. A segunda seção contou com a adesão espontânea de alunos de diferentes níveis de ensino e de instituições de Curitiba e do interior do Estado, divididos em três categorias: até sete anos, de sete a dez anos e de dez a dezoito anos, todas oriundas de jardins de infância, escolas públicas e particulares, ginásios, colégios secundários e escolas normais. Porém, apesar da adesão espontânea das escolas, a comissão organizadora do evento se colocava à disposição para esclarecer as condições de participação, possivelmente a fim de evitar a exposição de trabalhos que estivessem fora dos preceitos estabelecidos. A terceira seção seria dedicada às chamadas *escolas especializadas*, sendo contempladas a Escola Alfredo Andersen e a Escola de Guido Viaro. Já a quarta seção deveria conter curiosidades e particularidades relacionadas às artes plásticas em seus vários campos: desenho, pintura, modelagem, escultura e artes decorativas (O DIA, 14 dez. 1943).

Foram expostos centenas de desenhos e pinturas, distribuídos em mais de 40 painéis. Os trabalhos distribuíam-se de acordo com as diferentes fases de desenvolvimento infantil, resultando de propostas diversificadas. Os primeiros painéis procuravam dar uma ideia ao espectador a respeito das diversas fases de desenvolvimento gráfico infantil. A mostra apresentava também desenhos classificados em diversas categorias, como os desenhos livres, de imaginação e de memória. Outros ainda recebiam denominações como: desenho intuitivo de observação, desenho do natural, desenho decorativo e contemplação artística. Alguns painéis traziam desenhos feitos a partir das orientações do Congresso Internacional de Desenho de Paris, realizado em 1937. A orientação do referido congresso era francamente expressionista, posição que permeou toda a exposição organizada por Pilotto, apresentando-se tanto na forma de explicações teóricas, como de resultados práticos (O DIA, 14 dez. 1943).

Os trabalhos expostos abordavam diferentes exercícios formais e também exercícios de caráter mais livre, chamados de *desenhos expressionistas*, explicados pela organização da mostra como aqueles que interpretam uma ideia. Nessa linha, havia também os desenhos livres, nos quais as crianças escolhiam seus próprios assuntos, que incluíam cenas do cotidiano. Outro painel apresentava uma questão controversa da época sobre a influência dos *gibis* nos trabalhos das crianças. Para

muitos educadores a cópia dos desenhos de história em quadrinhos limitava a imaginação e criação infantil por impor um modelo, prejudicando a expressão pessoal da criança, tão defendida pela mostra.

Para Osinski (2006, p. 303), a preocupação de Pilotto com os aspectos psicopedagógicos da educação e a relação entre a produção artística e as diversas fases do desenvolvimento da criança demonstra um estreito diálogo com as correntes modernas, que viam no desenho um reflexo da psique infantil. Entre os autores dessa corrente, figurou Herbert Read, que defendia a expressão infantil e a centralidade da arte no processo educativo, aspectos com os quais Pilotto apresenta consonância. Embora concordem nesse ponto, a proposta dos educadores se diferencia em sua metodologia. Para Read, o ensino da arte era composto pela articulação de três atividades distintas: a autoexpressão, a observação e a apreciação. Cada uma delas, apesar de incluídas na categoria pedagógica de ensino da arte, deveria manter métodos e abordagens diferenciadas, sendo definidas pelo autor da seguinte forma:

- A. A atividade da auto-expressão – o inato no indivíduo precisa comunicar seus pensamentos, sentimentos e emoções a outras pessoas.
- B. A atividade da observação – o desejo do indivíduo de registrar suas impressões sensoriais, de esclarecer seu conhecimento conceitual, de construir sua memória, de construir coisas que auxiliem suas atividades práticas.
- C. A atividade da apreciação – a resposta do indivíduo aos modos de expressão que outras pessoas dirigem ou dirigiam a ele, e, geralmente, a resposta do indivíduo aos valores do mundo dos fatos - a reação aos resultados quantitativos das atividades A e B (READ, 2001, p. 230-231).

A autoexpressão, para o autor, surge da necessidade de comunicar seus pensamento, sentimentos e emoções, e deveria ser incentivada desde a mais tenra idade, não se aplicando a ela quaisquer padrões de arte adulto seja no sentido estético ou técnico. As atividades de observação e apreciação, por sua vez, apesar de passíveis de serem exercitadas ou ensinadas, não deveriam ser trabalhadas antes da adolescência. É nesse ponto que a concepção de ensino de arte de Pilotto e Read entra em desacordo, pois, para Pilotto, a apreciação artística deveria ser trabalhada com a criança desde o início de sua formação, como sugerido nos exercícios aplicados na coluna *Gurizada, vamos desenhar* e como será analisado posteriormente nas atividades do Instituto, a apreciação artística era um dos fundamentos de sua prática educacional, inclusive com as crianças pequenas.

Essa divergência não afasta Pilotto de Read quanto à valorização da expressividade infantil. No livro *A educação é um direito de todos* (1952), ao comentar as exposições organizadas por Emma Koch em 1949 e 1950, Pilotto compara as exposições realizadas pelos grupos escolares com as organizadas no período em que atuou como Secretário de Educação e Cultura, afirmando que a diferença entre elas estaria na autenticidade das obras e no expressionismo dominante. “É que, agora, a exposição está, podemos dizer, sob o signo da *Sinceridade*. Os trabalhos expostos, todos são produtos do espírito criador dos seus autores.” E, sobre os trabalhos manuais feitos através de modelos decalcados pelos alunos do curso primário, afirmou: “Creio que de tal categoria de trabalhos também não se pode dizer que sejam *sinceros*. Não estão sob o signo da sinceridade. Não há neles nenhuma expressão pessoal” (PILOTTO, 1952, p. 76-77, grifo no original).

A sinceridade à qual Pilotto se refere nos trechos citados relaciona-se à busca de uma expressividade própria, valorizada pelas correntes modernas do ensino de arte. Nesse sentido, a expressão deveria ser o princípio mais valorizada do ensino de arte, em detrimento, inclusive, de uma estética de caráter mais acadêmico. Essa posição é partilhada por Pilotto, apesar de valorizar o exercício da percepção pela observação. Novamente ao comparar as exposições, afirma que:

Os trabalhos eram também melhor acabados, mas qualquer um poderia ver, visivelmente, que eram exposições da vaidade dos grupos escolares que, forçados por uma emulação viciosa, se viam obrigados a apresentar trabalhos adultos e até de profissionais como trabalhos de crianças. Aqui começa porque os coloco sob o signo da insinceridade. De outro lado, aquele ‘bonito’ convencional, e todo o convencional, sem dúvida, é insinceridade. O convencional é uma espécie de clichê e ninguém poderá falar em sinceridade dos clichês (PILOTTO, 1952, p. 76).

Atribuindo aos trabalhos realizados dentro da concepção tradicional de ensino da arte rótulos como “sob o signo da mentira”, “clichê”, “convencionais” e “insinceridade”, Pilotto procurava qualificar sua proposta educativa, visto que, apesar de não refletirem a beleza esperada, esses trabalhos teriam um “inesperado valor artístico”, ainda que não possuísem “uma forma severa e muito disciplinada”. Não obstante a espontaneidade do trabalho de criação infantil, Pilotto afirma que esse é fruto de pesquisa e trabalho para auxiliar a criança na busca de sua expressão pessoal, o que significa que a teoria educacional proposta necessitaria de estudos e desenvolvimento metodológico, seja através da criação de programas educacionais adequados, seja através da especialização do professor. E as exposições seriam

uma forma de Pilotto demonstrar os resultados obtidos e conseguir o apoio do campo político e intelectual para suas ações.

A participação de Pilotto na organização das primeiras mostras de arte infantil abriu caminho para as discussões acerca da criação artística infantil em âmbito local, trazendo ao campo intelectual e artístico a questão da necessidade de criação de espaços e de formação especializada para professores trabalharem com o ensino de arte. Para o intelectual, a participação e os debates sobre o ensino de arte ampliaram sua autoridade no campo educacional, assumindo, na década de 1940, o papel de especialista em ensino de arte, conjuntamente com artistas como Guido Viaro e Osvaldo Lopes.

O reconhecimento do campo educacional pode ser constatado inclusive após sua saída da Secretaria de Educação e Cultura, quando, no ano de 1953, foi convidado a escrever, em conjunto com outros intelectuais, os textos de abertura do catálogo da *I Exposição de Pintura do Centro Juvenil de Artes Plásticas*. E no ano de 1968 participou como palestrante da *II Semana de Estudos sobre Arte na Educação*⁹⁸, evento realizado em Curitiba, organizado pela Diretoria de Cultura e pela Casa Alfredo Andersen. O evento, que contou com quatro edições, trazia à capital paranaense diversos especialistas brasileiros e estrangeiros para discutir as metodologias e caminhos para ensino de arte, o que demonstra que Pilotto mantinha ainda na década de 1960 certo reconhecimento enquanto autoridade dentro da área de ensino de arte.

2.2.2 Estudo da Arte Paranaense e a Concepção de Arte de Pilotto

Parte da obra de Pilotto é dedicada a discutir e investigar personagens da arte paranaense no campo literário e das artes plásticas. Agrupados pelo próprio autor como parte de uma série denominada de *Estudos Paranaenses* estão incluídos os livros: *Emiliano* (1945) – sobre Emiliano Pernetá⁹⁹, *Dario Vellozo* (1969), *João*

⁹⁸ Participaram do evento os seguintes palestrantes: “Ivan Serpa proferindo uma palestra intitulada *Pintura Infantil – expressão e liberdade*; Julian Andrews com a palestra *Vida e obra de Herbert Read*; Erasmo Pilotto com a palestra *Educação Integral*; Abrão Assad com a palestra *Escultura e Criatividade*; o psicólogo Egidio Romanelli com a palestra *Criatividade e desenvolvimento psicofisiológico*; e o psiquiatra Levy Miró Carneiro com a palestra *Liberdade e expressão da criança na escola e psiquiatria*” (SILVA, 2002, p. 46).

⁹⁹ Emiliano David Pernetá (Pinhais/PR, 1866 – Curitiba/PR, 1921) forma, ao lado de Silveira Neto e Dario Velloso, o núcleo duro do movimento simbolista paranaense. Filho de comerciantes, estudou nos melhores colégios de Curitiba na época: Colégio Muller, Nossa Senhora da Luz, onde realizou o ensino elementar e cursou o secundário no Ginásio Paranaense. Após concluir o ginásio, partiu para estudar Direito em São Paulo, entre 1885 e 1889. Nesse período, iniciou sua participação mais efetiva

*Turin*¹⁰⁰ (1953), *Theodoro De Bona*¹⁰¹ (1968) e *Mural Redondo* (1987) – sobre Poty. Todos os artistas da série estiveram presentes na trajetória de Pilotto, como o professor do ginásio Dario Vellozo e os parceiros em projetos comuns, Turin, Poty e De Bona; a única exceção é Emiliano Perneta, com o qual não teve contato direto.

Nas suas notas autobiográficas, Pilotto afirma que esses livros foram escritos dentro do “espírito de fazer crítica de arte como obra de arte” (PILOTTO, 2004, p.126). No entanto, não menciona quem criou tal expressão, realmente atribuível a seus livros, pelo emprego que o autor faz de uma linguagem mais lírica e poética em alguns deles.

O livro *Emiliano* (1945) foi a segunda publicação do Gerpa, posterior ao *Obras*, de Nestor de Castro, e anterior à obra completa de Emiliano Perneta. O livro de Pilotto faz parte da estratégia do Gerpa de publicar estudos e a obra de escritores paranaenses, especialmente simbolistas. Na apresentação do livro, Raul Gomes faz o seguinte comentário:

Prosseguindo na execução de seu complexo programa de promover o incremento da produção literária em nossa terra, a editoração de livros e autores de todas as gerações, inaugurar e desenvolver a circulação das obras por todos os recantos do Brasil, criar o intercâmbio com os centros culturais de nossa pátria (GOMES apud PILOTTO, 1945, p. 3).

Percebe-se, através do comentário de Gomes, que o propósito de divulgação do Gerpa não se limitava a recuperar em âmbito local os escritores paranaenses,

na imprensa. Depois de concluir o curso superior, ocupou diversos cargos públicos em Curitiba, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Retornando a Curitiba em 1896, passou a ocupar o cargo de Auditor Militar e a se dedicar ao magistério, no período de 1901 a 1909, quando assumiu a cadeira de Português e Literatura do Ginásio Paranaense e Escola Normal. Participou da criação de diversas instituições culturais, como o Instituto Histórico Geográfico e o Centro de Letras do Paraná. Sua produção em verso inclui as obras: *Músicas*, *Ilusão*, *Setembro* e *Pena de Talião* (PILOTTO, 1945) e (BEGA, 2001, p. 185-215).

¹⁰⁰ João Turin (Porto de Cima, Morretes/PR, 1878 – Curitiba/PR, 1949) foi escultor e pintor, considerado precursor da escultura no Paraná e reconhecido nacionalmente como escultor animalista. Iniciou seus estudos artísticos na Escola de Belas Artes e Indústria, em Curitiba, onde, além de aluno, foi professor. Em 1905, com subvenção do Estado, vai para a Bélgica estudar escultura na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas. Retorna em 1922 ao Brasil, expondo sua obra no Rio de Janeiro. Junto com outros artistas, foi um dos responsáveis pela criação do estilo paranista, criando padrões para arquitetura, moda e escultura, inspirados em motivos locais, como o pinheiro de araucária. Foi premiado no Salão Nacional de Belas Artes nos anos de 1944 e 1947.

¹⁰¹ Theodoro De Bona (Morretes/PR, 1904 – Curitiba/PR, 1990) foi pintor e professor. “Estudou com Alfredo Andersen em Curitiba, entre 1922 e 1927, seguindo nesse último ano para a Itália a fim de se aperfeiçoar. Retornando ao Brasil em 1936, nesse mesmo ano expôs 120 telas em Curitiba e São Paulo. De 1939 em diante expôs no Salão Nacional de Belas Artes, sendo premiado em 1939 e 1959. [...] Em 1947, por encomenda do Governo Paranaense, pintou dois painéis históricos, *Instalação da Província do Paraná* (Palácio Iguazu) e *Fundação de Curitiba* (Colégio Estadual) [...] em 1970 assumiu a direção da Escola de Belas Artes do Paraná, da qual foi professor catedrático de Pintura de nu” (DE BONA, 2009).

mas também divulgá-los na esfera nacional, o que indicaria o desejo de seus integrantes de colocar a literatura paranaense em destaque. Nesse sentido, a opção pelo simbolismo não é aleatória, pois esse foi o movimento que teve a maior expressão no Paraná. De acordo com Bega (2001, p. 37-38), no início do século XX, em âmbito nacional, o parnasianismo e o simbolismo entram em declínio com o aparecimento do modernismo, com exceção do Paraná, que mantém, ao lado das experiências modernistas da década de 1920, o simbolismo como estética predominante do campo literário. Assim, recuperar o movimento simbolista significaria para o Gerpa recuperar uma parte da história literária brasileira, na qual o Paraná teve um importante papel.

Apesar de participar do Gerpa, Pilotto afirma que a opção de escrever sobre Emiliano Pernetta vem de sua admiração juvenil pelo autor, como esclarece no início do livro:

Eu creio que nenhum bem da terra vale a adolescência, essa intensidade, esse orgulho. E, acima de tudo, essa plenitude. Foi então que eu conheci Emiliano. Caiu-me em mãos a **Ilusão**. E eu amava ir lê-lo, dentro dos bosques, depois dessas longas caminhadas. As altas árvores sempre evocaram as naves dos templos. E eu me punha de pé, não por orgulho ou a sugestão da paisagem, que era, de certo, hierárquica. Apenas pela emoção. E principiava a lê-lo. Às vezes, no primeiro verso, eu já parava e não podia mais. Eu chorava sempre (PILOTTO, 1945, p. 18-19, grifo no original).

Apesar da forma quase accidental sugerida por Pilotto, o encontro com a poesia¹⁰² de Emiliano Pernetta ocorreu por duas vias principais: a familiar, já que o poeta foi professor da Escola Normal na época de estudo da mãe e dos tios de Pilotto; e o ambiente escolar, pois Emiliano Pernetta foi companheiro de vários professores de Pilotto no Ginásio Paranaense, onde a estética simbolista era defendida por Dario Vellozo.

Para escrever a obra, Pilotto recorre a arquivos pessoais e públicos, além de relatos de amigos e ex-alunos de Emiliano Pernetta. Na orelha do livro, foi publicado um comentário de Felício Raitani Neto:

¹⁰² A obra *Ilusão* a qual Pilotto faz referência, foi produzida ao longo de vinte anos, publicado em agosto de 1911, tendo edição de quatrocentos exemplares. Sobre o lançamento do livro, Pilotto faz o seguinte comentário: “no dia oito de agosto de mil novecentos e onze, era posto à venda um livro, em Curitiba, Curitiba era um pouco mais do que uma pequena cidade, ou um pouco menos. O livro era de um luxo amável. No dia dez, já a livraria que o lançara não tinha mais um exemplar [...] Eram quatrocentos exemplares. Ficaram em quatrocentas mãos. E as quatrocentas mãos se fecharam. E as quatrocentas mãos viram, cada vez mais, que o seu tesouro era um tesouro” (1945, p. 24-25).

É, sim, magnífica interpretação das idéias, do homem e da obra, devida ao disciplinado espírito de pesquisa do professor Erasmo, incansável em vasculhar arquivos públicos e relicários particulares à cata de manuscritos inéditos, cartas, publicações raríssimas, não só em Curitiba, como de São Paulo e Rio (NETO apud PILOTTO, 1945).

No arquivo do MAC-Pr existe uma correspondência de Pilotto endereçada à historiadora de arte Adalice Araújo, datada de 13 de outubro de 1974. No escrito, Pilotto afirma que, quando escreveu *Emiliano*, muitas pessoas que detinham informações lhe recusaram o acesso a essas fontes, provocando, de acordo com o autor, alguns erros na obra; contudo, não cita exatamente quais seriam esses erros. No decorrer da carta, lamenta observar citações suas que perpetuam os erros da obra: “Esses livros, lamentavelmente, hoje correm o Brasil. A história escrita é difícil de ser reescrita. Vejo meus livros citados em quantos tratam de Emiliano. E isso me desaponta sempre que os reencontro assim” (PILOTTO, 1974).

A negativa no acesso às fontes pode caracterizar a existência de alguns desafios de Pilotto ou do projeto do Gerpa. Porém, como em outros casos, Pilotto prefere não citar seus opositores. Mesmo quando reedita no *Obras II* o livro *Emiliano*, em 1976, não faz nenhum comentário ou indicativo de mudança na nova edição do texto, mantendo o assunto dos erros do livro na esfera privada. A análise das duas edições (1945 e 1976) demonstra que não houve mudanças substanciais, apenas adequações ortográficas.

A obra *Emiliano* é composta de quatro capítulos, mais cronologia, biblioteca e notas variadas. Seu objetivo não era somente escrever uma biografia, mas realizar um estudo sobre a obra literária de Emiliano Pernet, partindo da caracterização do movimento simbolista na França e de como seus autores basilares marcaram a obra do poeta paranaense.

Na primeira parte, Pilotto procura explicar ao leitor, de forma poética, os motivos de escrever a obra, descrevendo a “festiva” personalidade do poeta. “Emiliano era um lírico desde o amanhecer. Se eu o surpreendia às primeiras horas do dia, já o encontrava na sua grande festa [...] era tão grande a festa, que Emiliano parecia ter sempre uma banda de música em sua frente” (PILOTTO, 1945, p. 32).

Na segunda parte da obra, Pilotto descreve Emiliano como um exilado de Paris. “O caso é que Emiliano, tendo nascido nas proximidades de Curitiba, é, contudo, um exilado de Paris. E tal é, pois, a parcela mais significativa e mais influente” (PILOTTO, 1945, p. 41). De acordo com Bega (2001, p. 207), a imagem de

autoexílio é mais adequada. Para a autora, Emiliano preferiu permanecer em Curitiba para não enfrentar as disputas do campo literário nacional, em que o simbolismo perdia espaço para o parnasianismo, mantendo aqui a aura da figura mítica do príncipe dos poetas.

Na continuidade do capítulo, Pilotto faz uma análise do ambiente simbolista parisiense, relacionando esse ambiente à obra de Emiliano Pernet, associando assim sua obra ao pensamento da arte pela arte, em oposição à arte social¹⁰³:

Nestes nossos dias, em que a própria arte, mais do que a democracia se fez plebéia e se esforça dia por dia por conquistar mais plebeísmo, e prega que a sua forma perfeita é a arte social, que o social é tudo deve ser o fim, a sociedade até o personagem único e completo, - nestes nossos dias, aquela forma de uma arte aristocrática, aquele sentido estético da vida bem se pode dizer que é anti-moderno. Emiliano disse: 'O manto do artista é um manto imperial' (PILOTTO, 1945, p. 53-54).

A estética simbolista estava preocupada em produzir uma poesia musical e com pouca ligação com a realidade¹⁰⁴, na qual a forma deveria predominar sobre o conteúdo. De acordo com Bourdieu (2004, p. 196-197), a arte pela arte revela a utopia da “*intelligentsia* sem vínculos nem raízes”, tendo como único destinatário o próprio campo artístico. Para o autor, essa posição seria manifestada por Flaubert ao afirmar que: “o que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada, um livro sem vínculos exteriores, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, assim como a terra se sustenta sozinha no ar, um livro que pudesse quase prescindir de tema” (FLAUBERT apud BOURDIEU, 2004. p. 197). Pilotto, por sua vez, não questiona a desvinculação do simbolismo com a realidade, mas reafirma as características positivas do movimento ao considerá-lo como:

[...] uma resposta à profunda necessidade do espírito humano: é o anti-racionalismo, o anti-classicismo, o anti-romantismo, o anti-naturalismo artístico, é a insatisfação do presente, é a aristocracia do espírito, é a arte pela arte, contrária à luta, à guerra, ao aburguesamento, ao domínio das

¹⁰³ Os termos *arte pela arte* e *arte social*, ao lado de *arte burguesa*, são definidos por Bourdieu (1996a, p. 193-194), na relação entre artista e seu público. Segundo Bourdieu, os artistas burgueses encontram “reconhecimento que o público burguês lhe concede e que muitas vezes lhe assegura condições de existência quase burguesa”. Sua criação artística é destinada aos membros da burguesia, sua mantenedora; por isso, produziram uma arte comercial. Os artistas sociais mantêm relação de solidariedade com as classes dominadas que “erige como princípio primeiro à hostilidade com relação às frações dominantes das classes dominantes e com relação a seus representantes no campo intelectual”. Por sua vez, os artistas defensores da arte pela arte ocupam no campo intelectual uma posição ambígua. Essa ambiguidade, segundo Bourdieu, vem do “fato de sua posição no campo obrigá-la a pensar sua identidade estética e política de modo simultâneo ou sucessivos”.

¹⁰⁴ Pilotto aponta essas duas características como fundamentais ao simbolismo. Para ele foi “restaurando a importância do sentido musical na Arte, e, segundo, despreocupando-se da inteligibilidade da poesia” (1945, p. 63).

massas. É o retorno à musica, à ingenuidade fundamental da natureza, é o individualismo (PILOTTO, 1945, p. 68).

Foram essas características que levaram o movimento simbolista a entrar em contradição com a estética do realismo social da década de 1940, especialmente na experiência da *Joaquim*. Contradição que, como já foi afirmado, não era apoiada por Pilotto, pois ao mesmo tempo em que ele apreciava a arte pela arte, da poesia simbolista de Emiliano Pernetá, apreciava também a arte social do expressionismo de Poty e Viaro.

A trajetória de Emiliano Pernetá é o objeto da terceira parte do livro. Nela, Pilotto busca descrever o ambiente familiar, a formação ginásial, o curso superior de Direito, realizado em São Paulo, e o contato com o campo intelectual paulistano, dentro do qual Emiliano conheceu diversos escritores, como Olavo Bilac, bem como teve contato com as ideias abolicionistas e republicanas, com a poesia simbolista e as primeiras experiências como escritor e orador.

Na continuidade do capítulo, Pilotto chama a atenção para a posição de Pernetá em relação à arte e à realidade. Apesar de afirmar que “O homem não pode viver sem arte. A beleza é uma condição essencial da vida humana [...] E o Estetismo e essa aristocracia enfim, não é senão o refinamento e o apuro dessa sede de Arte”, seu posicionamento em relação à arte não se tratava de uma “deserção em face da dor humana [...]”. Emiliano, em toda sua vida, não se afastou, um momento sequer, das linhas que defendiam os mais avançados ideais de seu tempo. Foi até seu último dia, liberal, republicano, livre pensador, anticlerical, maçom [...]” (PILOTTO, 1945, p. 94). Analisando a relação contraditória que os artistas defensores da arte pela arte mantêm com o mundo social, Bourdieu afirma, seguindo critérios estritamente estéticos, que esses artistas rejeitam tanto o burguês fechado à “verdadeira arte”, como o povo às voltas apenas com as preocupações materialistas da existência cotidiana. Ainda conforme o autor, “nestas condições, podem simultaneamente ou alternativamente identificar-se com o povo ou com uma nova aristocracia” (BOURDIEU, 1996a. p. 194). Em diversas passagens da obra, Pilotto se refere a Emiliano como “príncipe” ou “aristocrata”, buscando uma posição além da arte social e da arte burguesa.

A dualidade entre realidade e arte, presente na trajetória de Emiliano Pernetá, poderia se explicar pelas características que o movimento simbolista possuía aqui no Paraná, pois, de acordo com Raul Gomes, o simbolista:

[...] não reveste apenas o sentido artístico. Mas, possui também um aspecto filosófico de incontestável valor. E isto porque o surto do simbolismo aqui coincide com a deflagração de lutas pelo livre pensamento. Este entrechoque constitui um eco de repercussão multiplicada das competições entre o espiritualismo e o materialismo desencadeadas na Europa como consequência da evolução científica produzida no século XIX (GOMES, 1936, p. 4).

O final do século XIX no Paraná traz os choques entre o clero e os livres pensadores reunidos pelo anticlericalismo. Nesse contexto, a estética simbolista começa a se desenvolver no Estado, assumindo proporções de poesia de vanguarda e se contrapondo ao parnasianismo, então dominante no campo literário brasileiro¹⁰⁵. Além do impasse entre livres pensadores e clero, Gomes aponta as consequências do desenvolvimento da sociedade industrial como fator motivador do simbolismo. Para Bega, a crítica está associada ao decadentismo, que “nada mais era que o tédio levado a todas as esferas da vida, resultante da evolução social” (2001, p. 48). A dúvida em relação ao progresso das sociedades industriais estaria presente nas obras de Pilotto a partir da década de 1950, especialmente na obra *Para um Humanismo Individualista*. Nesse sentido, pode-se afirmar que, apesar de não utilizar o simbolismo enquanto recurso estético, Pilotto adotou algumas de suas concepções.

A quarta parte do livro traz comentários sobre as obras poéticas, prosísticas e a habilidade de orador. Pilotto busca mostrar a evolução de Emiliano Pernetá, da poesia parnasiana ao simbolismo. E conclui seu estudo defendendo a posição do artista como responsável pela sua arte:

Ele não foi um poeta que vivesse numa Torre de Marfim isolado dos tremendos problemas do Homem e da sua Dor. Mas, nem por isso, achou que sua arte devesse ser, por força, moral ou social ou revolucionária, e devesse descer à compreensão das multidões, devesse ser a arte denunciadora e demagógica [...] Isso, porém, não quer dizer que o artista se deva fechar com sete chaves para se prevenir do Homem e da sua Dor. Apenas, tratam-se de dois campos diferentes, dois momentos da vida, duas atividades distintas, nascidas da mesma sensibilidade, da mesma afinação, porém irredutivelmente distintas (PILOTTO, 1945, p. 158-159).

A arte pela arte e a arte social, para Pilotto, não são ideais inconciliáveis. Sua concepção estética, como foi evidenciada na direção da *Joaquim*, buscou conciliar ambas as tendências. Nesse sentido, a formação cultural que era defendida por

¹⁰⁵Para mais informações sobre as especificidades do simbolismo no Paraná, ver a tese de BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Sonho e Intervenção do Paraná: Geração Simbolista e a Construção de Identidade Regional*, 2001.

Pilotto deveria permitir que a obra poética simbolista se tornasse acessível. Talvez o grande objetivo do Gerpa, com a reedição das obras dos simbolistas e de livros que comentam essa produção, fosse permitir ao maior número de pessoas o contato com essa expressão poética.

A obra *Dario Vellozo* mantém uma relação mais biográfica, diferente da disposição dada em *Emiliano*. Ao passo que a obra *João Turin* trata-se do discurso póstumo proferido em 10 de julho de 1949, no enterro do escultor. Pilotto, além de amigo de Turin, fez o discurso em nome do Governo do Estado do Paraná, na figura de Secretário de Educação e Cultura. Apesar da estrutura poética do discurso, não faz análises sobre a obra do artista, mantendo o tom reflexivo e de homenagem:

Fez por nós. Tinha o segredo da eternidade. Fez para todos. Como se faz a escultura? Com o dedo, em barro, quando eu quero, roubando ao barro a eternidade ainda informe na terra. Fez por nós. Fez para todos. [...] Que fez? O amor, a beleza, a eternidade. Evocamos a vida da terra na sua obra. Ele tinha o segredo da eternidade. Perdeu o Paraná um pedaço da eternidade. Ele era a voz da terra. Fez por nós. Fez para nós. Fez para sempre (PILOTTO, 1976, p. 503).

A primeira edição da obra, além do discurso, publicou fotos de obras de Turin, não incluindo nenhum comentário sobre elas. Possivelmente, Pilotto tenha publicado o discurso em forma de livro como uma estratégia para manter sua obra e seu pensamento registrado. Muitos de seus livros, como *Poeira do Cotidiano* (1976) e *Apontamentos para uma pedagogia fundamental* (1982), são conjuntos de pequenos artigos, notas e pensamentos, agrupados e publicados no intuito de manter suas ideias vivas, já que, a partir da década de 1950, sua posição enquanto crítico de arte começa a ser substituída por críticos especializados. A publicação de *João Turin* seria, pois, uma forma de registrar sua visão da arte e de preservar a memória de seu cargo político.

Sua visão sobre o campo artístico, especialmente das artes plásticas, seria publicada nos livros *Theodoro De Bona* e *Mural Redondo*. O livro sobre o pintor Theodoro De Bona se aproxima mais da construção poética de *Emiliano*. Nele, Pilotto busca mostrar como o ambiente familiar e local da família de imigrantes italianos, ligados às artes e ofícios, que levou De Bona ao contato com o desenho e a pintura. Mostra ainda a sua formação com Alfredo Andersen e o contato com outros pintores mais jovens, com os quais inicia as discussões sobre a pintura moderna. O autor dedica a maior parte da obra a descrever o estudo do pintor em Veneza – onde, entre a formação acadêmica, a procura pela expressão pessoal e o

aprendizado em arte, chegaria à sua maturidade artística – e a encerra com a chegada do artista a Curitiba. Anita Pilotto comenta que essa publicação era uma forma de responder a críticas feitas ao artista:

O De Bona me disse uma vez: ‘Eu fui só o tema para o Erasmo fazer uma obra de arte’. Mas não é isso, eu sei bem. O livro era, acima de tudo, para enfrentar a injustiça que se andava fazendo àquele pintor. Só quem esteve em Curitiba naqueles anos pode avaliar as cousas, e a importância da decisão limpa do Erasmo (PILOTTO, 1987, p. 27).

Anita não expõe o teor das críticas, se seriam de caráter pessoal ou sobre a obra do artista, mas é possível deduzir, com base em seu comentário, que a iniciativa de produzir o livro foi de Erasmo Pilotto. As fontes consultadas na pesquisa não permitiram que se avaliasse o grau de relação entre De Bona e Pilotto; porém, sabe-se que ambos participaram de dois projetos comuns: a criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da Embap.

Apesar de tratar das concepções artísticas da obra de De Bona, não transparecem opiniões de Pilotto sobre sua concepção de arte. Apenas em um momento, após citar uma leitura da obra de Cézanne realizada para ele por De Bona, deixa transparecer sua admiração à obra do artista renascentista Giotto:

De Bona, ainda minuciosamente, me mostra como Cézanne valoriza cada elemento de seus quadros, retângulos secundários dentro do quadro que poderiam valer por si mesmos. Extrema seriedade [...] Mas há um ponto, para mim mais importante do que tudo: é quando De Bona, para definir Cézanne, evoca Giotto como a pureza que não mais se repetiu, que a Renascença perde na medida em que avança, – a pintura da Renascença foi genial, mas tinha que inevitavelmente ir bater na exaustão do oitocentos (PILOTTO, 1976, p. 527).

No comentário, Pilotto expressa seu gosto pela obra do pintor renascentista Giotto, preferência evidenciada em outros momentos de sua trajetória, como veremos adiante. Sobre a obra de De Bona, afirma que o artista procurou “a pintura que é só pintura”, sem preocupações de se associar à literatura, em que o motivo era um pretexto (PILOTTO, 1976, p. 528). De certa forma, para Pilotto “a pintura que é só pintura” poderia ser associada à arte pela arte do simbolismo. Comentando a opção de De Bona, ao voltar o Brasil, de ficar no Rio de Janeiro, Pilotto afirma que o artista deveria ter ficado em Curitiba, já que a cidade, com a experiência simbolista, seria capaz de aceitar sua obra, pois sua presença já:

[...] tinha causado um estremecimento, Curitiba é certo que não tinha cultura suficiente para compreender tudo que estava se passando, mas já uma vez, em situação bem parecida, tinha sido centro do simbolismo brasileiro, e até

a pintura de De Bona evocava um pouco a sugestão do simbolismo [...] e Curitiba havia de ter, não sei se direi o instinto, mas havia de ter forças para apoiar De Bona, não há dúvida (PILOTTO, 1976, p. 532).

A mesma defesa da arte pela arte do simbolismo é feita em relação à pintura de De Bona, pois, mesmo que não fosse capaz de ultrapassar as fronteiras da rua XV, retomando a expressão de Trevisan, a arte de De Bona seria uma expressão local, valorizada por Pilotto na mesma linha de continuidade que proclamou na *Joaquim*.

O último livro agrupado na série Estudos Paranaenses é *O Mural Redondo* (1987), uma das últimas obras publicadas de Pilotto. Trata-se, na verdade, de um pequeno ensaio – o livro tem apenas 11 páginas – sobre um mural realizado por Poty para o Clube Curitibano. Com uma linguagem muito mais coloquial do que as obras anteriores, Pilotto tece comentários sobre a construção do mural, que tem como tema a cidade de Curitiba. O autor relaciona história e memória na construção imagética de Poty, a quem chama de artista-historiador, e comenta:

Essa história feita de ‘lembranças’ [...] sai do mundo conceitual e vem para o mundo macio e gracioso da ‘familiaridade’, que além de gostosa, é renovadora, pelo que representa de alívio na sobrecarga do ‘analítico’ e do ‘econômico’ que ameaçam a vida com a secura. O Mural é um ato purificador, (em tantas cousas!) que passou a estar ali ajudando a limpar a vida. Crítico e reconstruto (PILOTTO, 1987, p. 9).

A crítica ao excesso de racionalidade e de consumo é retomada nesse trecho por Pilotto, para quem a arte teria um sentido libertador. Na continuidade do texto, o autor afirma que a formação do homem, no sentido de sua humanização, deve ter a arte como princípio educativo. Afirma ainda que a “mais potente força educadora do mundo já foi a arte e deve retornar a ser” (PILOTTO, 1987, p. 10). E a obra de Poty estaria na direção desse princípio educativo.

No final da obra, Pilotto cita um texto de René Huyghe, datado de 1986, criticando a arte moderna, especialmente, e o excesso de intelectualismo presente na produção artística e sua dependência da teoria que, para o autor, levou a “não se inventarem novas direções [para a arte], apenas se raciocina sobre o que se faz há 20 anos” (HUYGHE apud PILOTTO, 1987, p. 11). Nesse sentido, Pilotto retoma a crítica feita por Tolstói sobre a falta de leitura da obra de arte, que seria sinal de sua degradação e de uma arte falsa. Assim, a obra de Poty, saindo do “inevitável processo da geração e da corrupção”, seria uma obra de arte verdadeira, mantendo o sentido de familiaridade e de proximidade com o espectador.

Antes de publicar o livro sobre Poty, no texto *Poeira do Quotidiano*, publicado no livro *Obras II* (1976), Pilotto faz o seguinte comentário sobre a arte de seu tempo:

As formas tão livres da arte atual. Elas, em parte, são deseducadoras, por que a conquista da educação é conquista de disciplina. Mas, por outro lado, representam um passo importante na educação do homem contemporâneo. Porque são um produto da expansão democrática da cultura [...] A arte começa a fazer-se arte de massa. A massa começa, não apenas a apreciar arte, mas a criar artisticamente. Era natural que não fosse fazê-lo pelo complexo caminho da *arte longa*. Abriu um caminho novo, o da *arte breve* (PILOTTO, 1976, p. 256, grifo do autor).

Dessa forma, Pilotto constata uma diferenciação na produção artística, lançando mão dos conceitos de “arte longa” e “arte breve”, originados a partir da frase de Goethe “a arte é longa e a vida é breve”¹⁰⁶ (PILOTTO, 1976, p. 272). Dessa forma:

[...] definia um dos caracteres do que foi, por muito tempo e tempo, a arte. Depois da fase da arte primitiva, que era uma arte breve, isto é, expressão quase espontânea bem sucedida, vem aos poucos, a arte longa, condicionada a um disciplinadíssimo e longo aprendizado, – uma arte que exigia gênio e disciplina (PILOTTO, 1976, p. 272).

Enquanto a arte breve era expressão e criatividade, a arte longa era disciplina e genialidade, criando uma escala que parte da arte rupestre e caminha para a arte renascentista e a clássica. Para Pilotto, a arte do século XX, por razões diversas, promoveu uma ruptura dos padrões da arte longa (disciplina e genialidade), retornando a arte breve:

Se você quiser fazer uma escultura, levante qualquer material, de acordo com sua própria inspiração, com a única restrição de que o produto deve ser artístico, – e artístico ou arte [...] é o que os espertos sabem que é arte. Do mesmo modo, com as outras artes. Hoje, o fato está acrescido do prestígio especial dado à palavra criatividade (PILOTTO, 1976, p. 273).

Assim, a arte breve “se pode produzir com pouco aprendizado, bastando talento” (PILOTTO, 1982, p. 45). Partindo dessa concepção, Pilotto classifica boa parte da arte grega e renascentista como forma de arte longa, ao passo que grande parte da arte moderna ou contemporânea seria uma forma de arte breve, como se percebe no comentário seguinte:

Uma poesia concreta é, sem dúvida, menos do que o Ulisses, e o Ulisses, é paralelo da Divina Comédia. Uma pintura das cavernas pode ser tão perfeita quanto Rubens, mas Giotto eleva a pintura primitiva a um estado superior e

¹⁰⁶ Expressão originada de um aforismo grego creditado a Hipócrates, citada por Goethe no *Fausto*.

Velazquez é um gigante. Henri Moore não iguala Praxiteles e um cão que apodrece ('escultura' da anti-arte em uma exposição contemporânea) pode ter uma densidade expressiva extrema, mas é bom que a serenidade de Praxiteles esteja diante de nós, e como é belo! (PILOTTO, 1976, p. 274).

Apesar do destaque dado à produção artística considerada clássica e da evidência do belo como categoria importante para a arte longa, Pilotto não classifica toda a arte do século XX como arte breve. A opção de escrever os estudos sobre Poty e De Bona caracteriza que, para o autor, ambos seriam representantes da arte longa, pois, apesar das formas livres produzidas, a disciplina e o exercício de construção são evidenciados em seus textos. Isso é visível em seu comentário sobre as figuras do mural de Poty: “o tratamento das figuras é o alcançar toda a ingenuidade – evocando às vezes os modos mais puros das crianças. E pensar que Poty fez mais de trezentos desenhos para chegar aí, - um apuro!” (PILOTTO, 1987, p. 9).

O comentário de Pilotto indicaria também que haveria uma diferenciação na percepção da arte adulta e da arte infantil, sendo que, na segunda, a criatividade e a liberdade de expressão não necessitariam da disciplina da técnica. Como na experiência da coluna *Gurizada, vamos desenhar*, o aprendizado da técnica deveria vir com o amadurecimento da criança. Já a arte adulta deveria, como proposto por De Bona, trazer o tripé: formação acadêmica ou técnica, a procura pela expressão pessoal e o aprendizado em arte, tendo a arte longa como parâmetro educativo.

Apesar da preferência dada à arte longa, Pilotto afirma que é possível viver ambas, reconhecendo na arte breve um grande potencial de democratização da cultura, já que ela abranda a necessidade de domínio técnico e de longo aprendizado para a produção artística. A partir dessa concepção, pelo acento à sensibilidade e ao poder criador estaria acessível a um número maior de pessoas, embora o autor afirme que: “pelo caminho longo, se chegou mais alto e mais longe” (PILOTTO, 1982, p.46).

Essa posição foi demonstrada em suas experiências educativas e foi afirmada na predisposição à escolha de artistas representantes da arte erudita, como os pintores renascentistas, os músicos do romantismo ou os poetas simbolistas, que pelas suas características estéticas e técnicas estariam próximos do conceito de arte longa.

3 PELA ESCOLA NOVA NO PARANÁ: A ATUAÇÃO NA ESCOLA DE PROFESSORES E NO INSTITUTO PESTALOZZI

3.1 INÍCIO DAS ATIVIDADES DOCENTES

A atuação de Pilotto na Escola de Professores (1933 – 1947) foi determinante para que conquistasse posições mais altas na esfera pública, que culminaram com sua indicação para assumir a Secretaria de Educação e Cultura – SEC, no ano de 1949. Como assistente técnico da Escola de Professores pôde implantar e testar suas teorias educativas, conquistando prestígio nas esferas educacionais, políticas e artísticas. A instituição nas décadas de 1930 e 1940 detinha grande prestígio frente à sociedade paranaense, equiparando-se a outras instituições educacionais, como a Universidade do Paraná e o Ginásio Paranaense. Dessa forma, a rápida indicação de Pilotto e posterior aprovação em concurso permitiram ao intelectual assumir uma posição de destaque no campo educacional paranaense.

No intervalo entre o término do curso normal, em 1928, e a atuação na Escola de Professores em 1933, Pilotto passou por alguns espaços de atuação docente. Em nenhum deles, como ele mesmo afirmou, foi o mestre-escola que pretendia ser. Antes de concluir o curso, assume o cargo de professor substituto da escola noturna de operários, do Grupo Escolar Tiradentes, em Curitiba (PILOTTO, 198-, p. 44). Depois de formado, assume a cadeira de português na Escola Normal de Paranaguá. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, explica como se deu sua indicação para o cargo:

Para ser professor nomeado era preciso fazer concurso [...] as autoridades viam o concurso, eu estava fazendo a prova e o Oscílio de Araújo, que era diretor de educação, chegou na minha carteira [...] e ele disse: Erasmo você não quer ir lecionar português na Escola Normal de Paranaguá. Eu disse: O senhor me deixe pensar até o fim da prova. Por que de certo ponto de vista era uma traição do ponto de vista que eu estava me propondo ser professor primário (PILOTTO, 1988).

Apesar de considerar uma traição de seu ideal original, Pilotto aceita o cargo, assumindo a cadeira de português durante os anos de 1929 e 1930. A oportunidade dada a Pilotto por Oscílio de Araújo demonstra que, apesar de recém-formado, detinha determinado reconhecimento ou certo capital social, já que nessa época Osvaldo Pilotto já lecionava na Escola Normal de Curitiba, o que poderia ter facilitado sua indicação ou o contato com a diretoria de ensino. Outro ponto a ser destacado é que, apesar de não seguir as ideias pregadas pela Escola Normal, a

concepção pedagógica de Pilotto não era vista de forma negativa pelas autoridades educacionais.

Foi também nesse período que colaborou com a coluna de Cecília Meireles, como vimos anteriormente. A aproximação com a poetisa e uma das signatárias do Manifesto dos Pioneiros da Nova Educação (1932) não significou uma filiação teórica ao grupo de renovadores representados principalmente por Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Fernando de Azevedo. Para Pilotto, a “vocação” paranaense “para a Educação Nova vinha [...] de outras origens; assim foi, com grande independência que respiramos o ar do importante movimento renovador brasileiro” (PILOTTO, 2004, p. 59). No ano de 1932 Pilotto foi nomeado pelo governo do Estado representante do Paraná na V Conferência Nacional e Educação. Sobre o evento faz o seguinte depoimento:

Foi aí que fizemos amizade com os líderes acima citados [cita: Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Lourenço Filho]; mas aquela independência foi uma constante em toda a nossa atuação no campo educacional, não obstante nosso apreço, que hoje cresce ainda mais, por aquelas figuras, notadamente Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, os maiores de todos. Saliento ainda a presença sensível de Cecília Meireles, em cuja página de educação, no Diário de Notícias, Rio, já havíamos colaborado (PILOTTO, 2004, p. 59).

Como já foi citado, a concepção pedagógica de Pilotto mantém certo afastamento do cientificismo presente nas correntes pedagógicas do Movimento pela Escola Nova, o que não significou que Pilotto não tivesse reconhecimento no campo educacional. Quando em 1951 elabora os Programas Experimentais, recebe elogios de Anísio Teixeira, e em 1954 recebe também o convite deste para escrever um inquérito sobre a educação pública no Paraná.

Pilotto em suas notas autobiográficas faz a indicação de seu afastamento da Escola Normal de Paranaguá, em 1931, para assumir uma cadeira no Grupo Escolar da Vila Entre Rios. A transferência para esse local resultaria de uma intriga política, que de acordo com Pilotto foi rapidamente corrigida “pela integridade dos generais Plínio e Mario Tourinho¹⁰⁷” (PILOTTO, 198-, p. 49).

No depoimento realizado para o MIS, Pilotto não menciona o incidente, e mesmo em suas notas autobiográficas não esclarece quem era o responsável ou o que motivou a “intriga política”. Em diversos momentos da narrativa de Pilotto, tem-

¹⁰⁷ O Major Plínio Alves Tourinho e o general Mário Monteiro Tourinho assumiram o governo provisório do estado após o Golpe Militar de 1930.

se a indicação de divergências ou de contradições entre seu pensamento e outros agentes, mas seus comentários, bem como de sua esposa, são sempre velados, não apontando a origem dessas tensões.

A menção feita por Pilotto do general e Mário Monteiro Tourinho¹⁰⁸ indica que ele mantinha boas relações com o Governo de Trinta, hipótese que se confirma pela rápida ascensão de Pilotto, assumindo em 1931 a direção do Grupo Escolar Professor Brandão¹⁰⁹, e no ano seguinte assumiu por indicação a cadeira de português e a direção da Escola Normal de Ponta Grossa. A aproximação da família Pilotto com o governo paranaense do período da Revolução de 1930 é também constatada pelas posições institucionais alcançadas tanto por Osvaldo e Valfrido Pilotto, que assumiriam também cargos de destaca na esfera pública.

No jornal *Diário dos Campos* (1932), encontram-se testemunhos de alguns momentos da trajetória de Pilotto como diretor e professor da Escola Normal de Ponta Grossa. Em 2 de março é noticiada a nomeação de Pilotto como diretor da instituição. No dia 13 de abril, por proposta da Diretoria Geral de Instrução Pública, Pilotto deixa a cadeira de português e literatura para assumir a de pedagogia e psicologia, posição que lhe permitiu ser um divulgador de sua concepção educacional. Assumiria a mesma cadeira no ano de 1933 na Escola Normal de Curitiba. A passagem para a nova função novamente nos indica que a posição de Pilotto não era questionada pela diretoria de instrução pública, nesse momento a ocupação da cadeira foi por indicação e não por concurso, que se realizou apenas em 16 de setembro de 1932.

Algumas ações de Pilotto na direção da Escola Normal de Ponta Grossa foram divulgadas pelo *Diário dos Campos*. No mapeamento das edições do ano de 1932, encontram-se algumas notas sobre Pilotto, tais como a criação de uma agremiação denominada de *Amigos da Infância*, que de acordo com o artigo destinava-se à proteção da infância. A agremiação foi composta por representantes da classe médica, imprensa e pessoas da “alta sociedade da cidade” (DIÁRIO dos Campos, 20 abr. 1932). No artigo era cobrada uma atuação mais decisiva do interventor Manoel Ribas para os assuntos da assistência à infância, além da

¹⁰⁸ Mário Monteiro Tourinho, que em 1930 foi indicado, após a Revolução de 1930, por Getúlio Vargas como Interventor do Estado (CODATO, ago. 2002).

¹⁰⁹ Foi no Grupo Escolar Professor Brandão que Pilotto conheceu Anita Camargo que era professora da instituição, casando-se em 1933. Anita seria companheira de Pilotto até o fim de sua vida. Não tiveram filhos.

solicitação de maior estrutura para o Juizado da Infância. A criação de tal agremiação demonstra uma das características do Movimento pela Escola Nova, que era a valorização e o cuidado com a infância, preocupação mantida por Pilotto nos diversos espaços de atuação, especialmente com a criação do Instituto Pestalozzi, na década de 1940.

Nas suas notas autobiográficas, Pilotto não deixa transparecer problemas durante sua trajetória em Ponta Grossa, citando inclusive um artigo de Faris Antônio S. Michaelle, que exalta sua presença como diretor da Escola Normal de Ponta Grossa. Lê-se no artigo:

[...] nos reuníamos vários estudantes e estudiosos de Ponta Grossa e Curitiba, alguns já falecidos. E era de ver, então, que lhe proporcionávamos, ao gigante da cultura geral, que era Erasmo, o nosso Erasmo, também humanisticamente apaixonado pelos problemas da cultura e do saber. [...] Não será difícil, agora, formar uma ideia de sua benéfica atuação entre nós. Além de encorajar a cultura no sentido genérico do termo, foi sempre um grande e sincero amigo que ganhamos, os pontagrossenses de nascimento ou coração, não importa (MICHAELLE apud PILOTTO, 198-, p. 51).

Não é indicada nas notas de Pilotto a data do artigo de Michaelle. No corpo do texto tem-se a indicação de cerca de vinte anos da escrita do artigo, o que o dataria posteriormente a 1950, período que corresponde, na trajetória de Pilotto, à sua atuação na secretaria de educação.

A harmonia indicada no artigo citado corresponde ao depoimento dado ao museu da imagem e do som. Em nenhuma dessas fontes Pilotto indica o incidente ocorrido em julho de 1932, quando foi expulso do Centro Operário Cívico Beneficente e mandado para Curitiba. De acordo com Chaves (2006, p. 82), o centro, instituição ligada ao operariado pontagrossense, criado em 1930, rejeitava o envolvimento partidário e político, especialmente a relação com o comunismo. Ainda conforme Chaves, quando alguém envolvia o centro em atividades políticas, motivava críticas e sanções dos demais associados. Para exemplificar as sanções sofridas, Chaves (2006, p. 82) faz a indicação do caso que envolveu Erasmo Pilotto, Oscar Lima e João Ferigotti, fundador e primeiro presidente do Centro Operário, que no dia 20 de julho de 1932 foram presos e acusados de “subversão” e “envolvimento político”. Embora a prisão não tenha ocorrido diretamente por decisão do Centro Operário, no dia seguinte à prisão é publicada uma nota no *Diário dos Campos* afirmando que a entidade estava “dentro da lei e do bom senso” (21 jul. 1932),

isentando-se dessa forma da conduta de seus associados que foram expulsos de seu quadro de sócios.

Apesar da acusação, em 27 julho é noticiado o retorno de Pilotto para Ponta Grossa, acompanhado de uma caravana de professores vindos de Curitiba. No artigo intitulado *A recepção do Prof. Pilotto: As exigências político-didáticas do técnico Dr. Octavio da Silveira* (27 jul. 1932) existe a indicação que Pilotto estaria voltando à cidade pela influência do diretor de ensino Octavio da Silveira¹¹⁰, que foi acusado pelo jornal de exigir que as professoras comparecessem à recepção a Pilotto. Ainda conforme o artigo, o Centro Operário não participou da recepção “por julgá-la fruto de manejos políticos”. Foram também publicadas as seguintes palavras de Pilotto: “Não abdicarei de minhas idéias ainda que para mim se abram as portas de todas as prisões” (PILOTO apud Diário dos Campos, 27 jul. 1932).

A declaração de Pilotto parece ter gerado reações, de forma que no dia seguinte foi publicado outro artigo intitulado *A recepção do Prof. Pilotto* (28 jul. 1932), no qual os professores Ary de Menezes e João Roberto Moreira fazem uma retificação das palavras de Pilotto, afirmando que ele teria dito, ou queria dizer: “Não abdicarei de minhas idéias ‘pedagógicas’ ainda que para mim se abram as portas de todas as prisões.” (28 jul. 1932). Na continuidade do artigo lê-se:

Não levamos em dúvida a asserção dos visitantes. Apenas estranhamos que o prof. Pilotto inteligente como é, tenha proferido uma frase oca! Se os pedagogistas fossem perseguidos por via das ideias de ensino, o próprio Pestalozzi de antanho teria morrido no cárcere (28 jul. 1932).

Teriam sido as “ideias pedagógicas” de Pilotto que causaram sua prisão pelo crime de subversão? As fontes não deixam clara a questão, mas percebe-se na declaração realizada no artigo a tentativa de desvincular as palavras de Pilotto de um objetivo político para um objetivo educacional.

Apesar do incidente, Pilotto não sofreu sanções graves, pois continuou na direção da Escola Normal de Ponta Grossa até o final do ano de 1932; no ano seguinte assumiu a cadeira de Psicologia e Metodologia em regime de designação,

¹¹⁰ A atuação de Pilotto era vista com bons olhos pela imprensa, apesar de sua indicação política para o cargo, especialmente pelo fato de que a diretoria de instrução pública não desfrutava de tal reconhecimento, sendo alvo de inúmeras críticas do periódico, especialmente a escolha feita do novo diretor geral de ensino Octavio da Silveira, em substituição a Oscilio de Araújo. No artigo intitulado *Technica de Ensino* (11 jun. 1932), o governador Manoel Ribas é acusado de não dar importância ao departamento educacional, pautando sua escolha por razões políticas. Na sequência do artigo foi criticada a intervenção de Octavio da Silveira na Escola Normal de Ponta Grossa, com a transferência e substituição do lente de história Manoel Macedo Souza, e afirmado que o diretor de instrução pública toma decisões arbitrárias por conveniência própria.

na Escola Normal de Curitiba. A atuação nas Escolas Normais de Paranaguá e Ponta Grossa significou para Pilotto um ganho de capital simbólico, pois pode assumir além da direção a cadeira de psicologia e pedagogia, o que lhe conferia autoridade para discutir questões educacionais no papel de especialista. Além do capital social acumulado pelas relações estabelecidas pelas autoridades governamentais, que permitiram ao intelectual chegar a uma posição de destaque na Escola Normal de Curitiba.

3.2 NA ESCOLA DE PROFESSORES: A VALORIZAÇÃO DA CULTURA COMO PRINCÍPIO FORMATIVO

A ligação de Pilotto com a Escola Normal de Curitiba se deu em diversos momentos de sua trajetória, seja no ambiente familiar, seja espaço de formação e de atuação profissional. A instituição foi o principal espaço de atuação de Pilotto no campo educacional. Nela pôde desenvolver boa parte de suas teorias educacionais, sistematizadas no livro *Prática da Escola Serena* (1946), além de o capital simbólico, conseguido com seu ingresso no corpo docente da escola, ter sido determinante para realizar as ações no campo artístico e literário listados no capítulo anterior. Seu ingresso, em 1933, inicialmente se deu por designação como professor das cadeiras de Psicologia e Metodologia; no ano seguinte, passa a ocupar também as cadeiras de Biologia Aplicada à Educação e de História da Educação¹¹¹.

A organização curricular do curso normal, no período de entrada de Pilotto na Escola Normal, foi feita a partir do Decreto Estadual 459, de 16 de março de 1933. Com sua aprovação, aconteceram modificações na estrutura do curso e na contratação do corpo docente, que, a partir daquele momento, permitiria a entrada somente de professores normalistas do Estado. O mesmo decreto definia que as cadeiras de Psicologia e Pedagogia seriam ocupadas por professores nomeados pela Diretoria de Instrução Pública, independente de concurso público. A medida visava um controle por parte do Estado dos professores que ocupariam as cadeiras formativas dos cursos normais. Era definido também, pelo referido decreto, que as

¹¹¹ Na Escola de Professores, Pilotto assume os seguintes cargos: 20 de fevereiro de 1933, designado em comissão para a cadeira de Psicologia e Metodologia; 20 de março de 1934, nomeado em comissão para a cadeira de Psicologia, Biologia aplicada à Educação e História da Educação; 18 de outubro de 1934, nomeação para o cargo de professor catedrático, devido à aprovação em concurso, da cadeira das disciplinas Psicologia, Biologia aplicada à Educação e História da Educação; em 16 de julho de 1938 é nomeado assistente técnico (PILOTTO, 2004). Em 1946 é designado para reger turmas suplementares para a disciplina de metodologia (PROFESSORES Designados, 1946, p. 3).

disciplinas de Metodologia Geral seriam lecionadas pelo professor auxiliar de Psicologia e Pedagogia. A posição assumida por Pilotto novamente deixa transparecer sua boa relação com as esferas políticas, já que os cargos citados eram considerados de confiança da gestão pública.

De 1938 a 1947, passa a ocupar o cargo de assistente técnico, ano em que, a partir do decreto nº 6.150 de 10 de janeiro, o curso ginásial da Escola Normal Secundária de Curitiba é anexado ao Ginásio Paranaense. Por força do artigo 7º, a instituição passa a ser denominada de Escola de Professores, com um curso de dois anos de duração, exigindo para a entrada o curso ginásial. É também, nesse mesmo período, aprovado o Decreto nº 6.597, que regulamentava o curso normal, que, além do currículo, definia a hierarquia dentro da Escola de Professores (MIGUEL, 1997, p. 70-74), composta por um diretor, dois chefes de seção¹¹² e auxiliares, estabelecidos pelas necessidades de ensino. Os chefes de seção, auxiliares e professores seriam nomeados mediante concurso. Já o cargo de assistente técnico, ocupado por Pilotto, era definido pelo artigo 12 como um cargo de auxiliar da direção, ao qual caberiam as tarefas de ordem técnica. Os artigos 17 e 18 definem que o cargo de assistente técnico seria ocupado por um dos chefes de seção, cabendo essa escolha ao diretor, ou seja, o cargo de assistente técnico era um cargo de confiança, sendo suas atribuições:

[...] auxiliar os alunos nos seus 'planos de estudo, demonstrações, experiências e observações'; ministrar aulas-modelo, bem como assistir às aulas dadas pelos alunos, 'constituir-se em traço de união entre o plano de estudo teórico de Métodos de Ensino e respectiva prática, nas classes de observação e experiência, informando o diretor e o Chefe da Seção sobre a marcha dos trabalhos' [...] (MIGUEL, 1997, p. 74).

O cargo de assistente técnico possibilitou a Pilotto efetuar transformações na prática da escola, agregando valor às atividades de cunho cultural, retomando em parte o espírito da antiga Escola Normal:

Pregou a escola viva e conseguiu fazer com que os alunos vivessem a escola, desenvolvendo neles o gosto pelas artes, poesia e música. É a época áurea da Escola de Professores. Seu espírito de liderança contagiou os colegas que se entusiasmaram pela tarefa educativa. [...] *Dispõe-se a despertar em cada aluno o que ele tivesse de seu, a levá-lo a estruturar seu plano pessoal de vida, a liberdade de escolha, a vida inventada* (SANTOS, 1988, grifo do autor).

¹¹² Designação dada a cada semestre do curso das escolas de professores, regulamentada pelo artigo 6150 de 1938.

Para Helio de Freitas Puglielli, a atuação de Pilotto como assistente técnico foi unificadora e renovadora, pois, até então, sua ação: “se limitava ao exercício de suas cadeiras e ao influxo de sua presença no ambiente geral, *aprofunda-se agora, porque passa a ser a unificação, a criação, o estímulo, a inspiração, numa liderança envolvente sobre os alunos e professores*” (1996, p. 18, grifos nosso). Em relação às citações anteriores, percebe-se o enaltecimento da figura de Pilotto; apesar da referência ao passado, suas ações são descritas no tempo presente, como se a ação do educador ainda estivesse atuando na instituição. O motivo dessa construção vem do fato de que o artigo de Santos e o livro de Puglielli¹¹³ são obras com objetivo de registrar e homenagear a figura de Pilotto. Outros documentos citados no decorrer deste capítulo trazem o mesmo objetivo de enaltecimento da memória do educador. Da mesma forma que a biografia de Anita Pilotto (1982), essas fontes tendem a ressaltar uma grande harmonia das ações de Pilotto na Escola de Professores.

Além disso, nas duas citações anteriores, cabe a mesma observação no sentido de renovação do ensino da Escola de Professores – a atuação de Pilotto significando o novo frente às velhas concepções educacionais. A representação de modernização e de renovação é uma constante no ideário ligado aos intelectuais do Movimento pela Escola Nova. Em seus depoimentos, como o que se segue, o educador também aponta essa fase como a de renovação do ensino na Escola de Professores:

Plantamos, então, lá dentro aquela orientação que defendêramos como aluno. Si quiséssemos dar um índice, diríamos que, entre o mais reportaríamos o grande clima do Instituto Internacional de Educação de Genebra, cujas publicações praticamente conhecíamos como a palma da mão. E os livros da Coleção Labor, de Barcelona [...] de Madrid. E o pensamento da escola italiana: o da linha criada ou derivada de Gentile e, noutra direção, o de Montessori (PILOTTO, 198-, p. 44).

Para Pilotto, sua entrada na Escola de Professores seria a terceira etapa da “vida” da instituição. A primeira se refere à antiga Escola Normal (1876-1922), ou Escola Normal anexa ao Ginásio Paranaense, de orientação pestalozziana, e a segunda fase, correspondente ao período de 1923 até 1933, seguiria, como vimos anteriormente, a orientação herbartiana. Sobre a terceira etapa, comenta:

¹¹³ Helio de Freitas Puglielli foi professor da UFPR, e no ano de 1982, como diretor do Setor de Ciências Letras e Artes da referida instituição, aprova como membro do colegiado a concessão do título *honoris causa* a Erasmo Pilotto.

Tenho tido a vaidade de pensar que essa terceira etapa na vida da Escola Normal tenha sido retomada, num modo adequado ao novo tempo, do espírito aberto da primeira etapa, isto é, da antiga Escola Normal. O que seria a minha grande homenagem àqueles mestres que ainda alcancei, do velho Ginásio, que lhe constituía a base (PILOTTO, 198-, p. 44).

A posição de Pilotto nessa afirmação é paradoxal, pois, apesar de se declarar um agente de renovação da Escola de Professores, referencia a mudança como uma retomada do que a instituição já foi. A antiga Escola Normal é tomada por ele como um local de excelência educacional, apontando como principal virtude da instituição a ênfase na cultura geral e formação da personalidade, que, apesar da incipiente formação técnica, teria uma “espécie de densidade categorial”. Em um artigo denominado *A antiga Escola Normal* afirma:

[...] ficamos sabendo da ênfase dada à formação da personalidade do mestre. Cultura Geral e formação da personalidade em um ambiente de muita seriedade e, por vezes, vibrante idealidade: eis os dois pontos que seriam, em meu entender, de destacar na educação ministrada pela antiga Escola Normal (PILOTTO, 1981, p. 25).

A renovação da Escola de Professores para Pilotto não representava a ruptura com o passado ou uma dicotomia entre o novo e o velho, mas sim a ruptura com as reformas instituídas por Lysimaco Ferreira da Costa. A aproximação com a antiga Escola Normal traz para Pilotto dois elementos que serão retomados em sua ação frente à Escola de Professores: o diálogo com Pestalozzi, no sentido do entusiasmo pela educação, e a valorização da formação cultural do professor.

Ao falar de sua atuação no cargo de assistente técnico, Pilotto (1988) afirma que sua maior contribuição foi como animador do ambiente da Escola de Professores, dizendo que como técnico sua ação foi limitada. Era, em suas palavras, um “técnico de meia tigela”, já que conhecia superficialmente as teorias que aplicava na Escola de Professores. Não obstante, o entusiasmo pela educação foi, em sua perspectiva, um de seus maiores legados, visto que se considerava, nesse campo, um incendiário. Justificando, cita a experiência do amigo e professor Francisco Tiago da Costa, que assumiu a escola no bairro Tanguá, na época, considerado um local afastado da cidade, transformando-a em centro de referência para a comunidade.

Percebem-se, nesse exemplo, duas ênfases dadas por Pilotto à prática pedagógica: o entusiasmo pela educação, que faz com que o professor deva colocar sua profissão, ou melhor, missão, em primeiro lugar, submetendo-se a sacrifícios em

prol da educação; e a ideia da escola como um centro para a comunidade. Em sua obra *Educação é um direito de todos* (1953), o autor dedica um capítulo a explicar como criar uma associação comunitária, tendo a escola como aglutinadora das ações. A ênfase nesses aspectos deve ter sido uma de suas tônicas na atuação como assistente técnico, pois, como afirmou, “aluno que foi meu aluno amava a educação” (1988).

O sentimento de engajamento social e missão é apontado por Vieira (2007d) como uma das características dos intelectuais, que são encontradas em Pilotto, e foram disseminadas por sua ação pedagógica enfatizada em seus discursos, especialmente por sua interlocução com Pestalozzi. Partindo ainda das contribuições de Vieira, a ideia de escola como um centro de referência para a comunidade relaciona-se com a característica apontado pelo autor nos intelectuais de eleger o Estado, aqui representado pela Escola, como esfera que por excelência deve efetivar o projeto moderno de reforma social, pois como foi apontado por Pilotto (1953) a ação da escola não estaria restrita a ação pedagógica, mas também com a melhoria de vida da comunidade.

No cargo de assistente técnico, Pilotto caminhou no sentido de trazer para a Escola de Professores as ideias discutidas no Centro de Cultura Filosófica e no Centro de Cultura Pedagógica, reforçando seu papel apoiado na construção familiar sobre a antiga Escola Normal. Nessa posição, pode contrapor o ensino formulado por Lysimaco Ferreira da Costa, baseado em Herbart, com o diálogo com as ideias de Rousseau e de Pestalozzi. Para Iwaya (2001, p. 99), a interlocução com esses autores levou à valorização das artes, da filosofia e da literatura na formação do professor.

Nas suas *Cartas sobre a Educação Infantil*, Pestalozzi (2001, p. 89-99) destaca a importância do desenvolvimento dos sentidos, associando-o à formação do bom gosto e de sentimentos nobres. Para o autor, a capacidade de percepção se deve a um talento inato ou a um exercício constante e diligente. Propunha, para aqueles que carecem da habilidade natural, exercícios que seriam como jogos, em que devem reinar a alegria e a liberdade. O autor destaca que esse aprendizado deve ser realizado inclusive nas classes populares. Pestalozzi propõe que a arte deve desenvolver os sentimentos mais apurados, destacando o papel do ensino da música, desenho e modelagem.

Sobre a música afirma: “A coisa mais importante que nós vemos na música reside no influxo real e altamente benfeitor sobre os sentimentos. Predispõe a alma para as mais nobres impressões e a sintoniza com elas” (PESTALOZZI, 2001, p. 92, tradução do autor)¹¹⁴. A música teria como função combater todos os sentimentos maus e mesquinhos e todo o impulso baixo e vulgar. Nesse sentido sua função seria mais a de uma educação moral do que propriamente estética, embora para Pestalozzi ambas estavam associadas ao cultivo dos sentimentos.

O desenho, por sua vez, estaria associado à tendência natural da criança à imitação e à ideia de jogo. Pestalozzi propõe que o desenvolvimento do desenho seja feito a partir da observação do real, e sem a interferência direta do adulto, assim as soluções de representação encontradas pela criança não seriam esquecidas. Associada aos exercícios de desenho estaria a modelagem, que teria a vantagem de servir a pessoas que carecem de talento técnico. Para Pestalozzi, tanto o desenho como a modelagem, quando desenvolvidos segundo o método da observação do natural, auxiliariam em outras disciplinas como a geometria e a geografia, adotados mais no sentido de superar a abstração por meio da materialidade do que propriamente como uma forma de expressão.

Embora seja possível traçar divergências entre as concepções de Pestalozzi e de Pilotto¹¹⁵, a perspectiva de valorização da arte foi uma das marcas da ação de Pilotto frente à Escola de Professores, evidenciada pelos depoimentos¹¹⁶ da professora Helena Kolody¹¹⁷ (2000), sua colega de trabalho: “A cadeira oficial era psicologia, mas ele estava sempre com a sala cheia de alunos que ele orientava. Essa parte, por exemplo, artística, era ele que criava.” Em outro depoimento, a professora comenta sobre seu trabalho com o teatro:

¹¹⁴ “Lo más importante que vemos en la música estriba en el influjo real y altamente bienhechor que ejerce en los sentimientos. Predispone el alma para las más nobles impresiones y la sintoniza con ellas” (PESTALOZZI, 2001, p. 92).

¹¹⁵ Para Pestalozzi, a música está ligada à educação moral, o que não é uma prerrogativa de Pilotto; sua concepção de música vem mais do desenvolvimento cultural que levaria ao aprimoramento da sensibilidade.

¹¹⁶ Os depoimentos de Kolody (2000) e Justen (2000) foram retirados de entrevistas produzidas por Marilda Iwaya (2001).

¹¹⁷ Helena Kolody (Cruz Machado, 1912 – Curitiba, 2004) – professora e poetisa. Estudou na Escola Normal de Curitiba em 1927, ano em que teve seu primeiro poema publicado. A partir de 1930, publica sistematicamente em diversos periódicos. Após a conclusão do curso normal é nomeada professora do Estado, lecionando em Rio Negro, Ponta Grossa e Curitiba. Em 1937 é designada para a Escola Normal de Curitiba, aposentando-se em 1962. Publica, em 1941, *Paisagem interior*, o primeiro de muitos livros. Em 1991 foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira na Academia Paranaense de Letras (BOIA; HOERNER JR; VARGAS, 2001, p. 179).

Teatro, não qualquer teatro [...] nas horas de folga o professor Erasmo ficava ensaiando o teatro na escola [...] A Clhoris Casagrande Justen, ela dizia assim: o professor dizia não está bom. E como é Professor? Você pense, se vire, ligue o gênio. E ela ficava pensando o que não está bom, de repente ela pensava e fazia de outro jeito, ela mesma ia achando um jeito de se expressar melhor. Então assim levaram Medeia, levaram a Casa de Bonecas de Ibsen [...] coisas formidáveis. (KOLODY, 1988).

A escolha do repertório de peças demonstra a preocupação de Pilotto em levar ao público peças consideradas como de grande valor cultural, escolha que revela não necessariamente uma filiação estética rigidamente delimitada, pois Medeia é considerado um clássico da mitologia grega e a peça de Ibsen está ligada às correntes modernas do teatro, como o realismo. Os critérios de escolha, dessa forma, provavelmente levariam mais em conta o fato de essas peças serem vistas como parte do patrimônio artístico-cultural e representantes da arte longa evidenciada por Pilotto como altamente educativa. Outro dado sobre as peças, embora não tenhamos informações sobre outras, é que ambas trazem mulheres como protagonistas e enfatizam o universo feminino como temática principal, opção que poderia ser explicada simplesmente por uma questão de facilidade de elenco, já que a maior parte dos alunos da Escola de Professores eram mulheres, ou poderia indicar alguma discussão acerca da realidade de ser mulher e professora no período.

Um depoimento da ex-aluna e professora Clhoris Casagrande Justen traz um aspecto da questão existente entre o ser mulher e professora na concepção da Escola de Professores:

Quando eu voltei (ao I.E.P., como professora), eu fiquei muito ligada a eles todos. Mas eu logo conheci meu noivo, e o Prof^o. Erasmo ficou muito zangado [...] o professor Robine e ele me pegaram na sala e me deram um sermão, perguntaram se eu queria ser uma mulher comum. Que ficava o dia inteiro atrás do fogão, lavando fralda de filho. [...] Eles queriam que eu fosse alguma coisa mais! E o professor Erasmo me disse: Eu tô com uma bolsa quase pronta para senhora ir fazer um curso na [...] era uma escola de arte, não sei. A senhora vai largar tudo isso para casar? Vou sim senhor. E era tudo sério, não era brincadeira, né? E, eu me casei [...] E ele ficou zangado, ficou brabo (sic). De mal comigo, não falou mais comigo (JUSTEN, 2000).

O posicionamento de parte do corpo docente da escola, em relação ao ser professor, é colocado acima de qualquer outro assunto. Como afirmado anteriormente, diversos discursos de Pilotto salientavam a grande missão de ensinar e o sacrifício imposto pela profissão, lembrando o exemplo de Pestalozzi, que suportou a privação material e as ofensas morais para exercer a educação. A

imagem romântica de Pestalozzi cabia bem ao pensamento educacional sustentado por Pilotto, que, em discurso de formatura como paraninfo¹¹⁸, afirma:

[...] enquanto Pestalozzi passa, e nos lábios dos homens há um irônico sorriso, ou a vergastada de um sarcasmo, ou a miséria de uma piedade, enquanto uma criança, uma ignorância simples apedrejem Pestalozzi, enquanto isso, nessa região espantosa, há um rumor de aplausos, estranho rumor, não só feito de sons altos, intensos, majestosos, mas estranho rumor, silencioso e musical (PILOTTO, 1973, p. 30).

No mesmo discurso enfatiza as humilhações sofridas por Pestalozzi por causa de seu idealismo, em uma mensagem que lembra que nem sempre a atuação do professor é saudada com aplausos. Possivelmente seu objetivo era preparar os futuros professores para situações adversas, e mesmo para uma recusa da ação da escola junto à comunidade.

A valorização dada à arte e à cultura por Pilotto, em sua ação como assistente técnico, é posta em evidência quando da descrição de sua sala:

Subitamente some-se a distância dos anos, e somos transportados para a pequena sala da Assistência Técnica, da nossa Escola de Professores. Uma desordem eterna havia ali. Todos os dias, pilhas de cadernos, maços de planos de aula, centenas de questionários empilhados do prof. Erasmo; um variadíssimo material didático entupia literalmente as prateleiras do único armário, meio soterrado sob montes de mapas, gravuras, quadros e coleções de recortes. [...] E havia amostra de tudo ali, referindo os mais variados assuntos, servindo desde as aulas iniciais sobre sensações visuais ou olfativas no Jardim da Infância, às experiências com pirômetros improvisados ou maquetes inacabadas, do 4º ano primário. No entanto, podíamos explicar a qualquer leigo [...] a utilidade de cada objeto que ali jazia, fosse uma simples tigela, branca, usada na última aula de desenho, fosse uma daquelas caixas divididas em tantas prateleiras, cheia de tantos cartões, que o curioso entendia tanto quanto entendia o nome estrangeiro de Montessori [...] (FERNANDES, 1958).

Hellê Vellozo Fernandes, em artigo publicado no jornal *Gazeta do Povo*, descreve esse ambiente, com a grande variedade de materiais e aulas de caráter prático. Seu depoimento deve remeter a mais ou menos 1944, pois após essa descrição ela faz referência ao Centro Superior de Pedagogia, que funcionava nesse período como um grupo de estudos, e cujos alunos se reuniam, inicialmente, na casa de um determinado professor para aprofundar problemas relativos à determinada disciplina, ou outros temas pertinentes para o aprofundamento da cultura, com temas como filosofia moderna e contemporânea, pedagogias contemporâneas e literatura mundial.

¹¹⁸ Discurso proferido em 1939.

Um dos objetivos de Pilotto foi transformar a Escola de Professores em um ponto de convergência cultural, somando-se a outras ações das quais ele fazia parte. Para isso, contou com o auxílio de intelectuais que faziam parte do corpo docente¹¹⁹ da Escola de Professores, entre os quais estavam Adriano Robine, Osvaldo Pilotto, Helena Kolody e Osvaldo Lopes.

Em sua dissertação, a pesquisadora Marilda Iwaya procurou investigar o cotidiano da Escola de Professores, privilegiando o uso de entrevistas como fontes. Em alguns trechos citados pela autora, percebe-se a ideia da Escola de Professores como um centro de cultura. Em outras passagens, tem-se a alusão direta à atuação de Erasmo Pilotto como articulador dessas ações. Cabe aqui uma observação: a autora, a partir de suas análises, conclui que o corpo docente do instituto era representado como um grupo de profissionais de excelência, o que certamente favoreceu a ação de Pilotto.

Outro fator que provavelmente contribuiu para que Pilotto colocasse em prática suas ideias foi o tempo de direção de seu primo Osvaldo Pilotto¹²⁰. Como evidenciado no depoimento de Helena Kolody:

Embora o diretor fosse outro, me lembro quando era o diretor Osvaldo (primo de Erasmo), ele sempre tinha a maior liberdade pra fazer! Quer dizer, na verdade, era como se fosse um diretor da Escola Normal. Ele tinha, como assistente técnico, toda a autoridade no curso normal (2000).

Desconsiderando esses fatores, Anita Pilotto atribui apenas a Erasmo Pilotto a criação desse ambiente, conforme se pode perceber no seguinte depoimento:

A Escola teve um clima que não existia antes e não se repetiu depois. [...] Parece que todos queriam ser iguais a ele e daí uma animação invisível, uma excitação nova, única. Mas não havia rivalidade de ninguém, era um esforço só, a presença dele de união, nunca foi inimigo nem teve a menor prevenção nem mesmo para os que foram contra ele, só pensava no que estava fazendo, 'educar os futuros educadores' como diz ele da formação do magistério, e todos, então, só queriam isso também igualar-se com a melhor parte (1987, p. 54).

Para Anita, é a presença de Erasmo Pilotto que permite a criação do clima favorável à transformação da Escola de Professores, desconsiderando inclusive a

¹¹⁹ “Como assistente técnico (nunca quis ser diretor, para não se dispersar com assuntos administrativos) reuniu uma equipe de colegas que, sob sua orientação, se tornou a mais brilhante do magistério que a Escola Normal e, depois, a Escola de Professores teve no Estado do Paraná, até hoje. Dela fizeram parte Annete Macedo, América Sabóia, Helena Kolody, Prudência Vellozo, Éster Tourinho, Sílvia Câmara, Zeny Carrano, Lília Robine, Marieta Pernetá, Ledi Cid entre as que afluíram na memória desta aluna naqueles anos dourados da nossa Escola!” (FERNANDES, 1992, p. 6).

¹²⁰ Osvaldo Pilotto foi diretor da Escola de Professores de 1935 a 1946.

presença de outros membros do corpo docente da instituição. Embora em seus depoimentos esteja presente a ideia de um todo harmonioso, há a indicação de oposições a esse “clima”, apesar de ela não mencionar suas origens. Uma hipótese seriam as tensões existentes entre a Escola Normal e o Ginásio Paranaense que funcionavam no mesmo prédio. De acordo com Iwaya (2001, p. 102-103), havia uma forte ruptura entre as práticas das duas instituições. Em uma ata de reunião da Congregação dos Professores da Escola Normal, datada de 22 de março de 1947, percebe-se a dificuldade e a resistência dos professores em repensar suas práticas pedagógicas à luz das novas teorias educacionais presentes na Escola de Professores.

Indícios das tensões sofridas por Pilotto foram relatados por sua esposa, que possivelmente fazia referência à contradição já anunciada entre os métodos do ginásio e da Escola de Professores: “As alunas parece que começaram a entendê-lo no fundo. Apesar dos aborrecimentos, estávamos os dois cheios de alegria e esperança. O pequeno mundo havia de mudar” (PILOTTO, 1987, p. 52). Em outra passagem, relatou o desgaste promovido pela situação na instituição:

Mas houve momentos em que pensamos largar tudo. Uma vez pensamos ir para outro Estado; outro, sair do Brasil. [...] Houve uma luta, que ninguém vai contar nunca, para derrubá-lo. Oculta, mas muito poderosa, para livrar-se dele. O intruso. [...] Chegava aos meus ouvidos, em insulto e caçoava, a certeza que ‘eles’ tinham da derrota do Erasmo [...] (PILOTTO, 1987, p. 53).

Em nenhum momento de seu livro Anita Pilotto diz quem seriam “eles” que o consideravam um “o intruso”, mas que, apesar das dificuldades enfrentadas, “poderosas forças” ajudariam Pilotto a continuar seu trabalho na Escola de Professores:

Não sei que poderosas forças deram a vitória ao Erasmo por caminhos inesperados [...] Em breve a Escola se tornará outra. Por mais que eu não queira dizer, a escola tornou-se no espírito vivo de Erasmo Pilotto. Quem viveu lá naqueles dias, sabe disso. [...] E o que fizeram alguns mestres que saíram de lá, com esse espírito! Que coisas bonitas e até que heroísmos! A nossa casa simples encheu-se de quadros de formatura. [...] A escola havia crescido em beleza e grandeza de espírito (PILOTTO, 1987, p. 53-54).

O depoimento de Anita Pilotto indica uma superação dos problemas enfrentados por seu marido quase como que mística, descartando a própria autoridade que ele possuía no campo, pois, como apontamos anteriormente, a condição de Pilotto na Escola de Professores era a de quem possuía um cargo de confiança, indicado, dispondo de certa autoridade e poder de decisão frente às

questões educacionais da instituição. Pois, mesmo que não dispusesse de um apoio completo dentro da instituição, seu cargo de assistente técnico e a relação de apoio estabelecida com alguns dos professores parceiros em projetos comuns como Adriano Robine, Helena Kolody e Osvaldo Lopes, garantiam ao intelectual certo grau de autonomia.

Apesar da superação indicada por Anita Pilotto, que afirma que com a “vitória” Pilotto pôde instituir na Escola de Professores seu “espírito”; sua autonomia dentro da Escola de Professores não seria tão grande como evidenciam os depoimentos de Anita Pilotto, Helena Kolody, Fernandes e Justen. Pois, para experimentar suas teorias pedagógicas, Pilotto necessitou criar espaços, que, apesar de ligados a Escola de Professores, eram paralelos à instituição, não sofrendo influência direta da direção e das autoridades educacionais. Nesse sentido pode-se citar o Instituto Pestalozzi, o Centro Cultural Júlia Wanderley, a SCABI e o Centro Superior de Pedagogia, que, apesar de ligados ao ambiente escolar, permitiriam maior margem de manobra para sua atuação.

Com isso não se pretende dizer que Pilotto não provocou mudanças na orientação da Escola de Professores. Como se evidenciou no capítulo anterior, a autoridade conquistada no campo artístico a partir das ações e projetos ligados à instituição revela que, na década de 1940, a posição de Pilotto no campo educacional permitia que suas ideias tornassem-se referência sobre o ser professor e sobre a formação de professores no Estado. O que se pretende afirmar é que a harmonia apresentada nos depoimentos citada ao longo do capítulo indica uma memória construída, na qual as lutas pela autoridade no campo educacional foram minimizadas, se não esquecidas.

3.2.1 Escola de Professores como um Centro de Cultura

Como estratégia pedagógica, Pilotto procura, a partir do apoio de intelectuais e artistas como Raul Gomes, Guido Viaro, Adriano Robine e Osvaldo Lopes, tornar a Escola de Professores um centro de difusão cultural, como na experiência realizada com o Salão de Paranaense de Belas Artes, que ocorreu na instituição, integrando os alunos do curso normal com sua organização. Nesse caminho, Pilotto procurou organizar outras exposições, como a noticiada no jornal *O Dia*, de 20 de outubro de 1946, que indica a abertura de uma exposição de óleos e aquarelas de Guido Viaro,

no *Orfeon* da Escola Normal¹²¹, enfatizando uma das estratégias tomadas por Pilotto: a de colocar as normalistas em contato com a arte. Outra estratégia foi a criação de um centro de cultura para os alunos da Escola de Professores: o Centro de Cultura Dona Júlia Wanderley. O objetivo do centro seria complementar a fraca formação dos cursos ginasiais, especificamente no que chama de “formação geral”:

[...] é reconhecidamente insuficiente para o mestre o que a cultura ginasial subministra, de vez que nenhuma informação dá, aguda e crítica, sobre arte, filosofia, etc., temos para nós que a formação do mestre deve compreender, igualmente, uma ampliação e solidificação de sua cultura geral. São muitos os meios de que se podem lançar mão nesse sentido. Desde logo deve indicar-se a existência de um Centro de alunos – em Curitiba, o Centro Dona Júlia Wanderley – preocupado dessa formação geral dos professorandos (PILOTTO, 1946, p. 121-122).

A cultura geral na formação do professor é uma das tônicas do discurso de Pilotto, sendo enfatizada em diversas de suas ações e na sua obra *Prática da Escola Serena* (1946), referência da citação acima. Para ele, a formação do professor deveria enfatizar o trabalho com a cultura geral, esta trabalhada tanto no centro de alunos, atividade de grande valor educativo por si só, quanto no ensino das diversas disciplinas. O autor cita, para isso, a importância da história, filosofia, latim, música e desenho no plano de reforma italiana idealizado por Gentile, em 1923, na qual se:

[...] suprime as práticas na preparação dos mestres, e, ao em vez, insiste em tudo o que, segundo o sistema, contribui para o desenvolvimento da vida espiritual: Filosofia e História; Latim como origem que é da língua italiana e, por conseguinte, criação do espírito do povo; Música e Desenho, que elevam a alma e exprimem criações e manifestações inexprimíveis por outros meios, etc (GENTILE apud PILOTTO, 1946, p. 120).

Para Pilotto, a orientação de Gentile tem como razão a tese de que, dentro da filosofia idealista, a pedagogia como toda ciência é uma contínua criação do espírito, assim:

[...] toda a educação, por este modo, se converte num processo criador do espírito individual [...] todo o processo de educação se converte numa valorização da autonomia, da individualidade, da liberdade, do sentido eternamente criador, e numa valorização espiritual, quase diríamos numa educação inspirada por um espiritualismo ético firmemente definido (PILOTTO, 1973, p. 433).

¹²¹ A Escola de Professores seria um palco para diversas exposições de artistas como Oswaldo Lopes e o Salão Paranaense de Belas Artes. A título de exemplo no ano de 1949, Viaro faria uma segunda exposição no *Orfeon* da escola.

Seguindo essas premissas, todos os que possuem o “espírito de mestres” serão formados não pela prática, mas por uma cultura adequada que desperte “as forças criadoras do espírito, de modo que possam ser, permanentemente, criadoras de pedagogia” (PILOTTO, 1946, p. 120). Posição assumida por Pilotto, que entra em conflito com a reforma instituída no curso normal por Lysimaco Ferreira da Costa, na qual a ênfase estaria na prática e não na formação intelectual do professor.

A formação de professores, para Pilotto, na reforma italiana, visaria promover a liberação das forças espirituais que depois seriam postas em serviço na prática escolar, e a história e filosofia a partir do contato com os Princípios e com as Ideias Gerais levariam à liberdade espiritual criadora. Por sua vez, a música e o desenho seriam “fontes de extensão da personalidade, criação pessoal, liberdade espiritual, criação permanente” (PILOTTO, 1946, p. 120). Nesse sentido, a arte seria um dos princípios de valorização do espírito e da liberdade, a cultura ocupando um papel de formadora, destacado por Pilotto não só na atuação do Centro de Cultura, mas também dentro da própria estrutura curricular.

Nesse domínio da cultura geral, nem tudo cabe exclusivamente ao Centro, ainda que, pela própria constituição do curso e dos programas, atentos fundamentalmente ao preparo especializado do aluno, seja ao Centro a quem deva caber o mais do trabalho, que se tem de realizar, na sua maior parte fora das atividades normais da classe (PILOTTO, 1946, p. 123).

O educador enfatiza que disciplinas como música, desenho, modelagem, trabalhos manuais e sociologia poderiam ser um campo apropriado para o trabalho com informações relativas à cultura geral. Por fim, ele considera que, na verdade, todas as cadeiras podem fornecer informações sobre a cultura geral.

Pilotto, apesar de adotar os princípios da pedagogia de Gentile, não discutiu as origens filosóficas e políticas de suas teses, ligadas ao movimento fascista. Gentile foi o filósofo do fascismo, responsável por parte do texto *Doutrina do Fascismo*, além de atuar como ministro da instrução pública do governo de Mussolini, promovendo ampla reforma no sistema italiano nos anos de 1922 e 1923. Pilotto atribuía à proposta pedagógica de Gentile a importância de livrar a educação da tirania da rotina. De acordo com Horta (2006 p.8), a maioria dos observadores estrangeiros deixavam-se seduzir pela metodologia e pela organização aplicada nas escolas italianas do período fascista. Entre eles aponta Ferrière, que em 1926 visita

diversas escolas italianas e publica em 1927 o seguinte comentário no livro *A alvorada da escola serena na Itália*¹²²:

As escolas que nós visitamos impressionavam, sobretudo, e desde o início, por sua arte e por sua limpeza excepcionais. Limpeza também entre os alunos. Aventais brancos nas meninas, azul nos meninos, todos com o nome bordado, bem em evidência. Disciplina, também. A saudação romana, braço direito erguido, parte como um foguete coletivo. A pintura de Hedler na Universidade de Iena! Seria injusto ficar nas aparências. Atrás do culto da uniformidade, esconde-se a cultura da personalidade. Ela está na Lei Gentile, de 1923: ela está no desenho livre, amorosamente praticado e exposto aos olhares de todos; ela está na escolha, feita pelos alunos, de um objeto de composição que servirá de tema para todas as suas redações, durante o mês. O canto, o estudo do folclore, a cultura regional, o emprego do dialeto, que serve para estabelecer um paralelo instrutivo com o italiano, os jogos de espírito recreativos, a arte, a religião, tantos 'ramos' que nossas escolas mais ou menos ignoram e que a reforma Gentile colocou em lugar de honra (FERRIÈRE apud HORTA, 2006, p. 8-9).

Assim como Ferrière, outros intelectuais e observadores estrangeiros descreveram com entusiasmo a reforma de Gentile. Apenas em 1935 Ferrière se daria conta das contradições existentes no sistema italiano e dos pontos negativos do fascismo. Apontamos o caso de Ferrière para tentar entender a relação de Pilotto com a pedagogia de Gentile. Como seu contato com a obra do filósofo italiano se deu nos anos de 1927-1928 no Centro de Cultura Pedagógica, possivelmente tenha partilhado do mesmo entusiasmo de outros intelectuais. E, ainda como enfatiza Vieira, o espiritualismo presente na filosofia de Gentile não representou uma influência para Pilotto no sentido de uma determinação intelectual, mas se mostrou:

[...] como fonte de interlocução capaz de promover um encontro de horizontes entre as ideias em curso na Europa — de crítica ao positivismo e de ceticismo em relação ao entusiasmo cientificista — com o itinerário de formação de um grupo de intelectuais que, ciosos de sua cultura, da peculiaridade de sua cidade e Estado, reclamavam, a partir de valores muitas vezes elitistas, a identidade do Paraná no âmbito da cultura nacional.(VIEIRA, 2001b, p. 5).

Nesse sentido, mesmo após perceber as contradições da reforma italiana, Pilotto manteve os pontos por ele considerados essenciais. Por esse motivo, no livro *Prática da Escola Serena* (1946), pede que esqueçamos as origens fascistas da pedagogia de Gentile, especialmente pela obra ter sido publicada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, conflito no qual a Itália esteve ao lado da Alemanha nazista. Dessa forma a preocupação de Pilotto recaía na associação de seu discurso

¹²². *L'Aube de l'école sereine em Itália*, tradução do autor.

ao fascismo, solicitando aos leitores que considerem apenas as concepções pedagógicas de Gentile.

Ainda sobre a apropriação das ideias de Gentile por Pilotto, temos o comentário de Miguel, que afirma que a reforma idealizada por Gentile enfatizava a formação do espírito do educador como parte de uma estratégia do estado de preparação da elite dirigente, na qual os estudos mais aprofundados destinavam-se a uma minoria e a escola seria um órgão seletivo por excelência. Para a autora, essa orientação levou a Escola de Professores de Curitiba à formação de dois níveis de professores: os líderes, aqueles que iriam promover mudanças sociais, e os “demais, aqueles que iriam desenvolver a sua prática pedagógica de modo mais comum e rotineiro” (MIGUEL, 1997, p. 89). Pilotto, ao discutir as concepções de Gentile, constatou que a maioria dos alunos não teria capacidade para receber uma formação nos princípios de liberdade de criação espiritual:

A maior parte dos que afluem à Escola [...] não tem nem desenvolvimento nem base de cultura para um trabalho em tal feitio e devem por consequência, ser educados num regime de atividade mais terra a terra com os fatos pedagógicos de todos os dias [...] é necessário conduzir essa grande maioria a uma meia rotina, cujos malefícios se há de procurar compensar, depois, por uma permanente assistência, de várias procedências (PILOTTO, 1946, p. 121).

Para compensar a deficiência na formação do professor, poder-se-ia, para Pilotto, lançar mão de estratégias de instituições como o Centro de Cultura Dona Júlia Wanderley, destinado à ampliação e solidificação de uma cultura geral. Já a formação dos alunos mais capacitados deveria vir do Centro Superior de Pedagogia, embora essa divisão, pelos depoimentos encontrados de ex-alunas e no trabalho de Iwaya (2001), pareça não ter sido tão rígida. O Centro Superior de Pedagogia foi instituído por Pilotto e pelo grupo de professores próximos a ele no intuito de aprofundar os estudos sobre pedagogia, e tinha um caráter extracurricular como o Centro de Cultura Dona Julia Wanderley.

Nos apontamentos para uma palestra, datada de dezembro de 1973¹²³, Pilotto divide a formação dos professores em três etapas: formação geral, formação técnica ou profissional e formação da personalidade de educador, criticando as escolas de professores por darem mais ênfase à segunda, esquecendo das demais. No que se

¹²³ Essas anotações estão publicadas no livro de Pilotto, *Apontamentos para uma pedagogia fundamental*, de 1982. Embora não tenha a referência se realmente a palestra foi ministrada ou onde aconteceu.

refere à formação geral, aconselha as alunas dizendo: “eduquem-se em arte”, e lembra Montessori, em um trecho não referenciado, que ressalta a importância das “mestras” cultivarem as belas artes:

Ora, a arte, provou-se nesse método ser um meio de vida, e a beleza em todas as suas formas que auxilia o homem interior a se desenvolver [...] A mestra deveria cultivar a música, o desenho, a dicção, ser sensível à harmonia das cousas, delicada de gosto na disposição e manutenção do ambiente que emana de um coração sensível, aberto a todas as manifestações da alma infantil (MONTESSORI apud PILOTTO, 1982, p. 39).

Da mesma forma que proposto por Montessori, o Centro Cultural Dona Júlia Wanderley oportunizava o contato com outras manifestações artísticas:

Dessa forma cultura geral e recreio se harmonizarão nas atividades do Centro. [que] Realizará cursos de cultura geral: por exemplo: Sobre Folclore, sobre Mozart, sobre arte mobiliária, etc. Incluam-se, ainda, nas atividades do centro, atinentes à cultura geral, atividades teatrais, reconhecido o valor do teatro escolar (PILOTTO, 1982, p. 39).

A metodologia empregada no Centro visava não apenas à apreciação das obras, mas também a leitura consciente de seus elementos. Como se percebe nos relatos-memórias escritos pelas ex-alunas de Pilotto: Sabóia e Justen:

Numa primeira reunião foram apresentadas músicas de Scarlati, Vivaldi e Tartini; na segunda – Mozart, Chopin, Lizt (sic) e Paderewski. Essas apresentações musicais, executadas por alunos da Escola que faziam o curso de Música, eram acompanhadas de um programa impresso distribuído aos presentes com explicações, em linguagem simples, dos caracteres da música do período apresentado. Na mesma sessão ou na seguinte um programa literário fazia um trabalho semelhante em relação à História da Literatura, procurando a sincronização entre os períodos musicais e literários. Não raro os alunos assistiam a concertos de artistas que se apresentavam em nossa Capital. Nessa iniciativa devemos lembrar a pessoa do ilustre e saudoso professor Fernando Correa, fundador e presidente da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI (hoje extinta), que fez muitas vezes repetir na manhã seguinte a dos espetáculos para o público, uma apresentação dos mesmos aos alunos da escola. Também o centro auxiliado pelo Serviço de Orientação, encaminhava os alunos para certos acontecimentos que, na cidade, representassem um acréscimo à cultura geral: exposição de arte, conferências, lançamento de livros e filmes (SABÓIA, 195-).

Sobre a metodologia de trabalho, Justen comenta que o Centro:

[...] tinha uma preocupação de estudar artes plásticas, os grandes artistas. Formavam-se grupos que estudavam artistas de uma mesma época. Por exemplo, um poeta, e um artista plástico, para encontrar semelhanças entre eles. Então era muito interessante porque isso tudo se teorizava, se estudava a teoria, a poesia, se viam quadros, se falava sobre isso, mas também era importante o texto que você apresentasse. Então você tinha que estudar e fazer uma síntese (JUSTEN, 2000).

Percebem-se nos depoimentos pontos comuns na ênfase dada ao estudo da arte, seja da música, das artes plásticas, teatro e literatura. Na década de 1950, já sem a presença de Pilotto na Escola de Professores, o Centro Cultural Dona Júlia Wanderley é transformado em Grêmio Estudantil, abandonando as atividades culturais e se dedicando às atividades de caráter político, descaracterizando assim seu objetivo primordial, que era a elevação da cultura geral dos estudantes.

Outro ponto a ser destacado era a ligação do Centro Cultural e da Escola de Professores com a SCABI. Um artigo intitulado *Uma grande iniciativa artística*, escrito pelo professor Raul Gomes, um dos fundadores da SCABI ao lado de Pilotto, descreve as atividades da sociedade e seu público alvo. Nele, Gomes afirma que a SCABI realizava um “profundo programa de educação artística”, visando ao público adulto e juvenil e à formação docente, delineando três aspectos de atuação:

[...] seus numerosos concertos, dentro do severo critério seletivo, procuravam a exuberância, seus elevados propósitos. [A SCABI] executou sob num plano inédito em Curitiba, audições de extraordinários efeitos educativos destinado à juventude. Esta enchia os salões do Centro Cultural Inter-Americano. E ali recebia ensinamentos precisos, orientado-a para a interpretação das peças apresentadas (GOMES, 8 jun., 1946).

Como se observa no artigo, um dos objetivos fundamentais da SCABI era permitir o acesso ao público, especialmente a juventude, à música e especialmente à música erudita. Esse artigo ainda informa que a SCABI promoveu um curso de formação de professores de canto orfeônico destinado tanto a professores formados quanto aos alunos da Escola de Professores.

Dessa maneira, a SCABI, através dos concertos e cursos, mantinha ligação com a Escola de Professores, visando à formação em música, que contribuiria para o aprimoramento cultural dos professores e dos alunos do curso normal. Nesse sentido, sua forma de atuação estava em consonância com o Centro Cultural Dona Júlia Wanderley: ambas eram instituições de caráter extraescolar que visavam à complementação da formação escolar e à própria ampliação da educação para além da escola. Permitindo que as ideias pedagógicas de Pilotto estivessem presentes na Escola de Professores, sem encontrar resistência, pois, apesar da ligação com a instituição, não estavam vinculadas oficialmente à hierarquia da Escola de Professores.

3.3 INSTITUTO PESTALOZZI, A ESCOLA NOVA NO PARANÁ

O jornal *Diário da Tarde*, em 11 de março de 1944, publica a seguinte frase, trecho da crônica *Festas escolares*, de Erasmo Pilotto: “Há em Curitiba uma Escola em que a infância não é triste. Eis que na sua entrada se pode ler: A alegria é tudo.”¹²⁴ Nessa mesma página, pode-se ler o seguinte anúncio:

INSTITUTO PESTALOZZI
(Em frente à Sociedade Thalia)
-Jardim da Infância
-Curso primário
-Classes para surdos-mudos
-Classes para retardados de inteligência
-Classes para crianças indisciplinadas
-Danças rítmicas e plásticas
-Curso de licença ginásial
A única ‘Escola Nova’ do Estado
Direção Profs. Erasmo Pilotto, Adriano Robine, Lourival Sponholz (11 mar., 1944, p.1, grifo do autor).

O anúncio refere-se ao Instituto Pestalozzi¹²⁵, escola criada por Erasmo Pilotto, que já estava em funcionamento havia quase um ano. Fundada em abril de 1943, seu objetivo “era tentar uma experiência mais plena, já no campo da Educação Nova, para estudo de minha parte, e para servir de presença visível de uma idéia” (PILOTTO, 2004, p. 67).

Ao longo de sua trajetória, Pilotto sempre esteve preocupado com a aplicabilidade de suas teorias. Em diversos momentos, investiu em escolas experimentais, como a Escola Isolada de Tanguá, a Escola de Aplicação Alba Plaisant, a Escola Moderna Dario Vellozo e o próprio Instituto Pestalozzi, para testar suas ideias sobre ensino, especialmente o primário. O Instituto Pestalozzi era uma escola particular de caráter experimental, cujo objetivo, como já anunciado, era servir de laboratório de inovação do que seria implantado na Escola de Aplicação e no curso normal da Escola de Professores, e onde, segundo Pilotto citado por Miguel (1997, p. 91), “podia realizar com mais liberdade as experiências educacionais ditadas pela Pedagogia da Escola Nova, sem a atenta fiscalização do governo.”

A partir dessa observação, cabe fazer um breve retorno a uma questão anteriormente levantada. A oposição ao trabalho de Pilotto teria suas origens na própria Escola de Professores? Se houve a necessidade de criar uma escola

¹²⁴ Esse trecho também é citado na obra *Prática da Escola Serena*, 1946, p. 13. Servindo de abertura para o capítulo referente à prática do Instituto Pestalozzi.

¹²⁵ O Instituto Pestalozzi funcionou na rua Comendador Araújo, 341, no período de 1943 a 1945 (MIGUEL, 1997).

particular para realizar suas experiências, temos duas hipóteses possíveis. A primeira vem da própria orientação teórica de sua criação:

Para além dos princípios renovadores, o que movia o Instituto Pestalozzi eram as idéias tolstoianas, principalmente as críticas à autoridade do Estado e ao estilo de vida aristocrático. O pequeno instituto pilottiano era um resgate da escola tolstoiana de Yasnaia Poliana. [...] Tolstoi passou a ser um *modelo* de pensamento recorrente, principalmente para aqueles homens que achavam que sua tarefa era a de 'ir ao povo' e pintar um quadro realista de seus sentimentos. Pilotto reconhece o fato de que a partir da 1ª Guerra Mundial, Tolstoi irá representar uma 'poderosa influência' que se infiltrará no debate mundial (VIEIRA; MARACH, 2007, p. 277).

Assim, a criação do Instituto Pestalozzi viria de seus estudos sobre a obra pedagógica de Tolstoi. A segunda hipótese, não excludente da primeira, viria do conservadorismo da Diretoria de Ensino, o que explicaria sua necessidade de maior liberdade para realizar suas experiências num espaço privado. Ao comentar o Regimento Interno e Programa para os grupos escolares, elaborado em 1940, afirma que, enquanto as escolas normais do Paraná realizavam “uma ampla e até inquieta pregação renovadora, a Diretoria de Educação fechava-se numa atitude conservadora”, principalmente nos “órgãos técnicos da Diretoria [que] eram eminentemente conservadores, com um ou outro elemento, apenas partidário da renovação educacional”, que, por vezes, “conseguiram estimular medidas e impulsos renovadores” (PILOTTO, 1954, p. 69).

Outro fato a ser analisado é a participação das alunas da Escola de Professores no Instituto Pestalozzi. De acordo com Iwaya (2001, p. 102), o Instituto, apesar de sua independência da Escola de Professores e da participação por convite das alunas, contribui para ampliar a convicção da necessidade de mudanças educacionais. Mas, como a própria autora ressalta, o fato de essa experiência reafirmar nas alunas as necessidades de mudanças poderia ter criado tensões entre Erasmo Pilotto e outros professores, alunas ou mesmo com a direção da Escola de Professores.

Nas propagandas do Instituto Pestalozzi, veiculadas na primeira página do *Diário da Tarde*, lê-se a frase “A única Escola Nova do Estado.” Conforme Miguel (1997, p. 91), o Instituto foi o primeiro local onde as ideias da Escola Nova se consolidaram no Paraná. Assim, o Instituto Pestalozzi foi para Pilotto um espaço de aplicação do pensamento da Escola Nova, tendo a possibilidade “de produzir uma profunda crítica das formas tradicionais de ensino [...] e, assim, afirmar a sua

concepção educativa baseada na liberdade, na autodeterminação e no poder da intuição e da vontade” (VIEIRA, 2001a, p. 69).

De acordo com Anita Pilotto, ele “pregava na Escola Normal, ou melhor, na sua vida, as ideias da Escola Nova.” Assim, um dos objetivos do Pestalozzi foi servir de “exemplo vivo” da prática da Escola Nova. Na continuidade do depoimento tem-se a descrição da criação do Instituto Pestalozzi:

Resolvemos abrir uma, para ser um exemplo vivo. Arranjamos dois bons companheiros. Custamos para encontrar uma casa que agradasse. [...] Aqui a garagem é o lugar para a oficina, material de pintura, modelagem, sacos de barro em pó [...] As mesas, as esteiras de um cinzento muito bonito. Nesta sala o piano, a vitrolinha, as crianças desenhando com música. Caminhava de um lado para o outro com seu sonho saindo das mãos. Com o minguado ordenado de professor, nosso e dos nossos companheiros, conseguimos abrir o ‘Pestalozzi’, chamou-se assim a escola. O método da Alegria. [...] A alegria é que fazia agüentar. O entusiasmo criado pelo ‘Pestalozzi’ trouxe colaborações de graça, de gente de muito valor. Uma escola, do jardim da infância a cursos de extensão cultural, com grandes aulas sobre Literatura, sobre História, etc (PILOTTO, 1987, p. 49).

Os companheiros a quem Anita se refere são os professores Adriano Robine e Lourival Sponholz, que foram sócios e colaboradores do Pestalozzi. Não existem muitas referências sobre a parceria entre Anita e Erasmo com seus colaboradores do Pestalozzi, embora, possivelmente, a escolha tenha levado em conta a postura intelectual desses dois professores, que estariam em consonância com as ideias propostas pelo Movimento pela Escola Nova. Adriano Robine foi um dos colaboradores do jornal *Diário da Tarde*, em 1944, ao lado de Pilotto, publicando ensaios sobre arte, educação e especialmente sobre histórias infantis. Também foi um dos criadores da SCABI. Professor da Escola de Professores e diretor do Colégio Estadual do Paraná, entre os anos de 1946 a 1951, foi colaborador de Viaro em projetos de ensino de arte. De acordo com Osinski, educadores como Erasmo Pilotto e Adriano Robine foram intelectuais preocupados em “promover mudanças sociais visando um mundo melhor e tendo na cultura um de seus pilares estruturais” (2007, p. 9). Dessa forma compartilhariam a mesma ideia de promoção da cultura para promover o desenvolvimento da educação e da vida.

Outra observação em relação ao anúncio da escola era sua atuação, o que se percebe pela descrição de diversas modalidades oferecidas. No livro *Prática da Escola Serena* (1946), Pilotto, ao descrever o plano geral do Instituto Pestalozzi, faz a seguinte divisão em sua organização: unidades de educação comum, de educação supletiva e educação emendativa. As unidades seriam divididas em seções e

subseções com funções específicas que seguiriam a tríplice função de “organizar um sistema educacional; constituir-se um centro de cultura e investigação pedagógica; e vulgarizar conhecimentos científicos sobre educação” (PILOTTO, 1946, p. 43).

No caso da unidade para educação comum, temos a divisão em Sistema Escolar e Instituições Paralelas. O Sistema Escolar seria o responsável pela Educação Geral (compreendendo o pré-primário, curso primário, curso de extensão cultural) e Educação Especializada (compreendendo o ensino profissional e de belas artes). Por sua vez, as Instituições paralelas seriam o Gabinete de orientação e seleção profissional, e mais três diferentes centros de difusão cultural: o Centro da Juventude, o Centro de Cultura Filosófica e uma Agremiação de cultura geral destinada a adultos. Ao que tudo indica, o sistema não foi implantado totalmente. O livro *Prática da Escola Serena* descreve detalhadamente o funcionamento do Jardim de Infância, e fotografias publicadas na autobiografia de Erasmo Pilotto (2004) mostram atividades apenas com crianças de idade pré-escolar.

O plano do Instituto Pestalozzi previa ainda, nas unidades para educação supletiva, o atendimento de menores abandonados e uma escola para adultos no sistema supletivo. A documentação não indica o funcionamento dessa unidade. A terceira unidade, de educação emendativa, visava ao atendimento de três públicos distintos: classes para anormais sensoriais (surdos-mudos e cegos), classes para anormais de inteligência e classes para anormais de caráter. Ainda, a par desse sistema, haveria, segundo o plano do Instituto, um Centro de Investigações Pedagógicas e um *Bureau* de Informações Pedagógicas, destinados à investigação e vulgarização de conhecimentos científicos sobre educação.

No depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, Helena Kolody (1988) comenta que o Instituto atendia crianças com necessidades especiais. “Ele tinha um centro onde fazia o estudo pedagógico, que era o Pestalozzi [...] onde ele fazia a educação de excepcionais, que não se fazia aqui [era] um jardim de infância especial.” E na continuidade do depoimento cita a participação em um curso promovido pelo Instituto: “Eu tive um curso lá [...] de teatro grego que o professor Erasmo dava [...] Então era o professor Erasmo, o Dr Ulisses Mendes e o professor Robine.”

O depoimento de Kolody faz referência aos cursos de extensão cultural, planejados pelo Instituto em três ciclos (PILOTTO, 1946, p. 42). O primeiro ciclo, destinado para adolescentes de 14 a 17 anos, era dividido nas seguintes seções: de

artes plásticas (estilos e escolas, artes decorativas, desenho e modelagem); de artes musicais, esta subdivida em música (audição, criação, crítica e interpretação, teoria da composição musical); língua portuguesa (primeiras ideias de teoria da literatura, conhecimento direto de algumas obras primas da literatura mundial); teatro (iniciação à arte dramática); história; dança; ciências e estudos brasileiros. O segundo ciclo, por sua vez, destinava-se a pessoas com mais de 17 anos e mantinha as mesmas seções: artes plásticas (leis fundamentais da pintura, da escultura, da arquitetura, estudos históricos e crítica); de artes musicais: música (audição, interpretação/criação, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Debussy, Grieg, Stravinski); literatura (gêneros literários, escolas, Homero, Horácio, Dante, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Camões); drama (teatro grego, teatro clássico francês); filosofia (moderna e contemporânea); história (formas da cultura); eloquência (Cícero e Vieira); Dança e Seção de ciências e de estudos brasileiros. E, por fim, o terceiro ciclo, intitulado de *Introdução para cultura superior*, abordaria:

A arte de viver, segundo a experiência dos grandes espíritos da humanidade. Idéias gerais sobre a organização de uma cultura superior. Cultura geral. Especialização. Organização do trabalho intelectual. A técnica do método experimental. A cultura filológica. Línguas francesa e alemã (PILOTTO, 1946, p. 42).

Os cursos, apesar de não terem sido completamente implantados, tinham por objetivo básico superar a deficiência da educação primária em termos de uma formação cultural, num contexto em que, como indica Pilotto, o autodidatismo era a única possibilidade de aquisição de tal cabedal de conhecimentos. Em uma carta de divulgação dos cursos de extensão cultural, temos a seguinte mensagem:

O Instituto Pestalozzi organizou para espíritos como o de Você, o seu curso de extensão cultural. É uma oportunidade para que você, todas as tardes, vá alargar o seu espírito, ampliar a sua vida, tornando-a mais rica e mais bela. O programa do curso de extensão foi feito com o pensamento não de dar aos que o freqüentam uma série de lições escolares, mas de proporcionar-lhes, em momentos agradáveis, um contacto com valores mais nobres da cultura e da vida (PILOTTO, 1946, p. 41).

Embora os cursos de extensão cultural se propusessem a fornecer uma alternativa ao autodidatismo, Pilotto em seu método propunha que a educação favorecesse ao indivíduo a autoeducação. Assim, “promover a educação, mas de modo a que o educando seja depois levado à autoeducação, reinstaurada a autoeducação como fato fundamental da vida” (PILOTTO, 1976, p. 193).

Da mesma forma que na Escola de Professores, no Centro Cultural Júlia Wanderley e na SCABI, conteúdos referentes à formação cultural não eram ministrados na estrutura escolar, mas em espaços anexos. Essa dimensão extraescolar é enfatizada por Pilotto em diversos momentos de sua produção. Parte de sua formação foi feita dessa forma, com sua participação no Centro de Cultura Filosófica e no Centro de Cultura Pedagógica, onde tomou contato com as ideias da Escola Nova, estratégia essa que se repete em seu sistema formativo.

Pode-se concordar com Puglielli em sua afirmação sobre a relação dialética de Pilotto com o espaço escolar. Conforme o autor, a escola, para Pilotto, seria uma forma historicamente determinada pelo processo educacional, variável no tempo e no espaço. A “essência da educação não está na escola: sobrepõe-se a ela por ter a dimensão do homem” (1996, p. 9). O próprio currículo seria questionado por Pilotto: para ele o chamado conhecimento escolar, sobre o pretexto da adaptação do ensino para o educando, criou “um mundo de vulgaridades que assusta [...] A educação corrente parece antes, como dissemos, uma conspiração contra a cultura” (PILOTTO, 1973, p. 163). Associando a formação cultural à capacidade de autoeducação, o educador afirmava que a educação é “uma conspiração contra a cultura quando não gera a auto-educação, o ir além; quando o próprio educando não lhe percebe o sentido e o alargamento que daí lhe advém ao espírito e à vida” (PILOTTO, 1973, p. 163-164). A cultura nessa perspectiva assumiria o papel de formadora do espírito humano, sendo sua dimensão maior do que a escolar.

Aplicando a ideia de ensino que saísse da forma tradicional da escola e da autoeducação, Pilotto cria, para o Instituto Pestalozzi, características organizacionais que refletem esses ideais. Em sua descrição do Jardim de Infância, existe a menção a mesas e outros materiais feitos sob medida, pensados especialmente para as crianças. Aliás, o Instituto Pestalozzi não deveria parecer uma escola, mas sim uma casa para as crianças. Pilotto ressalta que a orientação da escola foi a de respeitar o desenvolvimento biológico da criança, não pensando apenas no adulto que ela virá a ser e afirmando que essa visão exclusiva do futuro “teve que impor à criança uma vida imprópria para seus interesses, o que fez da escola um lugar triste” (PILOTTO, 1946, p. 21). Novamente, sua concepção de ensino foge da estrutura escolar, já que o Instituto não deveria parecer uma escola, mas uma casa de crianças.

Mesmo o mobiliário não deveria lembrar a escola, devendo ser adaptado às necessidades infantis, como no exemplo a seguir:

Uma coleção de mesas (1,20x0,60) e as respectivas cadeirinhas, feitas de modo, as mesas, que a sua tampa leve pode ser retirada com maior facilidade. O seu transporte torna-se, então, fácil, - tudo pode ser levado para baixo das árvores, dos caramanchões, nas sombras, por toda parte. As tampas, encostadas ao lado dos pés, podem servir de paredes e transformar a sala grande da escola em uma grande casa, com todos os seus cômodos diversos. No pátio, é possível construir uma cidade com esse material desmontável (1946, p. 17).

Os móveis poderiam ser utilizados para outras atividades, servindo como brinquedos e sendo montados e desmontados conforme as crianças quisessem. O ambiente do Pestalozzi, por si só, seria educativo. A interação da criança com o meio deveria lhe trazer ricas experiências. É o princípio de autoeducação, enfatizado por Pilotto.

O princípio da formação de uma cultura geral é priorizado da mesma forma que com as alunas da Escola de Professores: as crianças deveriam ter contato com obras de arte, sendo que nas paredes estariam “distribuídas pelas diversas salas, cinco quadros decorativos, de dois dos melhores pintores do Paraná” (PILOTTO, 1946, p. 17). Os pintores a que faz referência são Guido Viaro e Osvaldo Lopes. Os quadros, conforme descrição de Pilotto, possuíam 2x2m e tinham como motivos histórias infantis.

Sobre o ensino artístico, Pilotto (1946, p. 18) descreve a garagem transformada em Centro de Arte, onde as crianças teriam acesso a diversos materiais, além de poderem ver a produção de seus colegas em exposições que seriam renovadas constantemente.

Apesar de não descrever a prática de ensino de arte realizada pelos professores do Pestalozzi, a organização da sala remete às teorias de arte como livre-expressão, que preveem a experimentação, por parte da criança, de uma grande diversidade de materiais, tendo total liberdade de expressão, embora não se possa falar de uma Escolinha de Arte¹²⁶, já que as atividades artísticas promovidas

¹²⁶ Barbosa (1989) destaca também que as atividades nas Escolinhas de Arte derivam das ideias da Escola Nova constituídas como espaços extracurriculares. Esses espaços tinham como inquietação se afastar do ensino tradicional. As experiências de espaços extraescolares começam com as classes de arte criadas por Mário de Andrade e Anita Malfatti, desenvolvendo-se até a criação das chamadas Escolinhas de Arte. O autor afirma que, após o período do Estado Novo, educadores como Anísio Teixeira e Helena Antipoff apoiaram os projetos educacionais para o ensino de arte por meio da ênfase a propostas das Escolinhas de Arte. A autora aponta para o fato de que o trabalho desenvolvido nessas Escolinhas era espontâneo e o professor tinha um papel de estimulador da atividade, não cabendo a ele interferir no trabalho do aluno.

pelo Pestalozzi não são paralelas ao currículo, mas fazem parte dele. Sobre a orientação dada para as artes, comenta:

[...] o ensino da modelagem, do desenho, do recorte, da música e tudo o mais, esteve fortemente orientado sempre, no sentido de despertar as forças criadoras do espírito infantil, no sentido de que cada trabalho que realizassem as crianças pudesse ser apontado como uma pequena obra de arte (PILOTTO, 1946, p. 22).

Em seguida, salienta a importância de evitar a cópia e do contato da criança com a arte:

Conduzimos a criança a criar sempre. De par com isso, estivemos animados da idéia de que a criança pode e deve estar em contato com valores mais altos da cultura humana. Sabemos de ciência própria, pelo trato assíduo com esse processo, que há obras imortais de todas as artes, da pintura, da música, da escultura, da literatura, que são perfeitamente acessíveis a uma criança ainda de jardim da infância, dependendo tudo da maneira como lhe forem as cousas apresentadas (PILOTTO, 1946, p. 22).

Apesar de apontarmos similaridades com a livre-expressão na questão do espaço destinado às aulas de arte, constatamos, na afirmação de Pilotto, uma divergência dessas ideias. Para essa prática pedagógica, a criança pequena não deveria tomar contato com a criação artística adulta, para não interferir em seu processo de criação. Já na metodologia do Instituto Pestalozzi, o contato com a produção artística era incentivado e altamente recomendado, tanto nas artes plásticas como na música ou no teatro. Essa metodologia era seguida também na Escola de Professores, por meio de exposições realizadas no próprio espaço da instituição, concertos e apresentações de teatro realizadas pelos próprios alunos.

A posição de Pilotto em relação ao ensino de arte se aproxima das ideias de John Dewey, as quais, para Osinski (2006, p. 73-75), se opunham tanto à rigidez do ensino de desenho da escola tradicional quanto à livre-expressão pura e simples, destacando os efeitos maléficos desse sistema imitativo e repetitivo, ao mesmo tempo em que apontava para o fato de que o trabalho sem direcionamento e sem referências externas levaria à perda de interesse para com a arte. Acreditava que a solução não estaria em estabelecer um meio termo entre as duas tendências, mas no redirecionamento entre a aquisição de novos parâmetros por meio do contato com a produção artística e a questão da experiência. Para Dewey, não fazia sentido desconsiderar o conhecimento acumulado pelas experiências humanas. O professor não poderia ser um expectador, como sugerem os defensores da livre-expressão,

mas deveria ter uma atitude de participação e opinião. Participação que requererá conhecimento por parte do professor, como defendido por Montessori e por Pilotto.

Em relação à música, Pilotto ressalta que as crianças eram incentivadas a cantar, procurando no folclore, na poesia e na música erudita, inspiração para as canções. Procurando, assim como nas artes plásticas, referências de uma cultura considerada como de alta qualidade:

A Alegria é tudo e as crianças cantavam muito, cantavam a propósito de tudo dentro da escola. Cantavam coletivamente. E cantavam individualmente. Foram para isso educadas. Procuramos encontrar o que foi possível encontrar de mais fino na poesia de nossos poetas e em nosso folclore. Vocês conhecem o Pescador da Barca Bela de Garret e as canções de Vaga Música de Cecília Meireles? Transformamo-las em rondas para nossas crianças [...] O Instituto tem uma vitrola. Em horas especiais, lá em baixo das árvores, sentadas nas esteiras, as crianças ouvem por exemplo a Tocata e Fuga em ré menor de Bach ou o Andante do Concerto número 4 de Mozart. [...] Ou, então, estão trabalhando em um trabalho qualquer, fazendo modelagem talvez, enquanto seu espírito se vai insinuando a calma do primeiro movimento da Sonata ao Luar (1946, p. 22).

Na continuidade do texto, faz a descrição de um concerto de Grieg realizado para as crianças do jardim de infância, um exemplo da prática educativa em música realizada no Instituto:

Usamos cem artifícios, espaçamos uma execução da outra, antecipamos as execuções com mais fascinante que podíamos dar, fizemos as crianças acompanhar as execuções como si fossem regentes, fizemos comentários animados acompanhando a música e realizamos o concerto de Grieg (1946, p. 23).

O exercício de apreciação musical era realizado de maneira a fazer com que as crianças se acostumassem a um tipo de música que não fazia parte de seu cotidiano, mas que estaria dentro das criações culturais de uma cultura considerada de alto nível pelos professores da escola. Após a descrição, Pilotto comenta que o concerto foi realizado por professoras de piano da cidade que atenderam ao convite para realizarem um recital na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi.

O educador dedica para o teatro um capítulo, que inicia comentando que, quando do planejamento dos cursos primários do estado do Paraná, foi proposta uma cadeira de teatro, mas que por ser considerada de menor importância foi descartada. Em seguida faz a descrição de diversas práticas realizadas no Instituto para o ensino do teatro, e ressalta que os objetivos aplicados no jardim de infância suprimem o que ele chama de teatro escolar, que seria um teatro “sem valor artístico, mecânico e, por conseguinte, sem valor educativo. Alegria,

espontaneidade, criação, vida, plenitude, são elementos básicos de nosso teatro escolar” (PILOTTO, 1946, p. 26). E continua afirmando que as considerações levadas ao jardim de infância podem ser continuadas no curso primário, incluindo-se também as ideias de Montessori a respeito da leitura interpretada. O autor conclui o capítulo dizendo:

[...] penso que devemos temer o chamado teatro escolar, esse teatro de cousas tolas que querem passar por infantis. Não podemos pensar em dar às crianças uma educação de valor, si os valores com que familiarizamos, nós mesmos os temos como rejeitáveis. Feitas pequenas adaptações, a mim parece que a tempestade de Shakespeare é o modelo do teatro que deve ser dado às crianças maiores. É possível passar para o teatro das crianças obras de valor como *Swowgli* (sic), - o menino lobo, de Kipling. É esse teatro que eu estimo como educativo, o único que pode ter cabimento dentro da escola (PILOTTO, 1946, p. 27).

Como nas linguagens anteriores, Pilotto ressalta a necessidade de a criança estar em contato com obras artísticas de considerável valor cultural, provenientes, em sua grande maioria, da arte europeia, de manifestações eruditas e consideradas clássicos universais, que estariam dentro de sua concepção de arte longa.

Caberia então ao professor ter uma formação condizente com esses objetivos culturais, o que não se constituía uma regra para a formação de professores no período, mesmo porque o valor dado ao ensino de arte não é uma constante nas ações dos grupos ligados ao Movimento pela Escola Nova. Pois, apesar da valorização da atividade de arte nas propostas das pedagogias novas, na década de 1940, foi necessária a iniciativa de Augusto Rodrigues, em 1948, com a criação da Escolinha de Arte do Brasil, para que o ensino da arte voltasse novamente à pauta das ideias dos reformadores. Para Barbosa (1989, p. 17), o período de 1935 a 1948 apresenta uma redução do interesse pelo ensino da arte, comprovada pela diminuição de artigos e informações nos jornais diários e educacionais, e pela valorização de estereótipos nas salas de aula. Dessa forma, a posição de Pilotto, nesse período, apresenta singularidades frente à tendência nacional do Movimento pela Escola Nova, pela valorização e centralidade da arte em sua proposta educativa.

Cabe observar que a arte não é, na perspectiva pilottiana, uma atividade entre outras. Ela seria a própria essência do processo de formação, tanto da criança como do adulto. Posição que, como destacou Vieira (2001), afasta Pilotto do *ethos* científico do Movimento da Escola Nova, que, apoiado nas ciências fontes da

educação (biologia, psicologia e sociologia), visava à aprendizagem e à socialização. Ao passo que a concepção educativa de Pilotto, pensando a arte como: “a forma mais apropriada para despertar [a] perspectiva de totalidade e de organicidade na compreensão do mundo” (VIEIRA, 2001 p. 69), levou sua pedagogia a valorizar a criação, a liberdade, a sensibilidade, a individualidade e a espiritualidade.

Dessa forma, Pilotto, na década de 1940, tinha concepções em relação ao ensino e à inclusão da arte no processo educativo que o aproximavam das teorias modernas de ensino de arte, representadas por Read e Lowenfeld. Embora, ao analisar as escolhas de artistas no programa do Instituto Pestalozzi, perceba-se a sua ligação a correntes artísticas que já não eram consideradas modernas, sua escolha revela uma preferência ao clássico, perceptível na escolha de músicas e peças de teatro.

Nas artes plásticas, por sua vez, além dos artistas renascentistas e da antiguidade greco-romana, fazia referência aos artistas locais, como Viaro e Poty, ligados à corrente expressionista. Artistas e movimentos concebidos dentro do espírito da arte longa, como foi visto no capítulo anterior. Cabe lembrar que essa não era uma postura única de Pilotto. O “humanismo social da geração de 1940”, na expressão de Adalice Araújo (1980, p. 39-40), se não foi a manifestação mais vanguardista no sentido internacional, representou a forma autônoma com que a arte paranaense chegou à fase da integração¹²⁷.

¹²⁷ Para Araújo (1980), a década de 1950 foi o momento em que o campo artístico paranaense iniciou o processo de integração com outros campos nacionais e internacionais, e nas artes plásticas isso representa a entrada de novas formas de expressão artística, superando o objetivismo visual dos discípulos de Andersen e a linguagem expressionista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eduquem-se em arte”, pois, como afirmou Erasmo Pilotto, é através da arte que se pode atrair a juventude no sentido da grandeza do mundo (1983, p. 39). O ideal trazido de sua formação familiar e escolar, na qual a cultura ocupou o papel central na formação humana, foi a ênfase dada pelo educador a sua proposta pedagógica, que tinha a formação cultural e a autoeducação como nortes de suas concepções, que afirmavam que a “mais potente força educadora do mundo já foi a arte e deve retornar a ser” (PILOTTO, 1987, p. 10).

Pilotto iniciou, na década de 1930, sua atuação como educador, transitando pelas Escolas Normais de Paranaguá, Ponta Grossa e Curitiba. Sua trajetória, nessa fase, traz os princípios da formação recebida no Ginásio Paranaense, onde manteve solidariedade aos professores da antiga Escola Normal, como também de seus estudos independentes no CCF e CCP. Apoiado pelo capital social familiar, ingressou na esfera pública não como “mestre-escola”, mas como professor da Escola Normal de Paranaguá. Em um curto espaço de tempo, apenas dois anos depois da atuação em Paranaguá, ingressa no quadro da Escola Normal de Curitiba, instituição de destaque na Curitiba dos anos trinta, na qual o educador pôde desenvolver grande parte de sua teoria educativa, além de traçar diversas redes de sociabilização com intelectuais e artistas que atuaram na instituição ou estiveram próximos a ela. Com sua indicação para, em 1938, assumir o cargo de assistente técnico, alcançou posição privilegiada na instituição, com a qual pôde, através do acúmulo de capital simbólico e social, realizar ações que na década seguinte ultrapassariam a esfera institucional, intervindo tanto no campo educacional como artístico.

Como assistente técnico, trouxe à Escola de Professores novas práticas de ensino que valorizavam a cultura geral e a arte na formação do professor, inspiradas nas teorias de Montessori, Pestalozzi, Tolstoi e Gentile, se contrapondo à reforma instituída por Lysimaco Ferreira da Costa. Sua proposta baseava-se no desenvolvimento de uma cultura artística que deveria permear o currículo, ao mesmo tempo em que enfatizava as práticas extracurriculares como espaço privilegiado para esse conhecimento. Mantendo uma relação dialética com o espaço escolar, onde a escola seria uma forma historicamente determinada pelo processo educacional, variável no tempo e no espaço, nesse contexto a cultura assumiria o

papel de formadora do espírito humano, sendo sua dimensão maior do que o espaço escolar.

Nessa proposta cria o Centro de Cultura Dona Júlia Wanderley e a SCABI, que se constituíram como espaços paralelos à Escola de Professores, mas integrados a ela no objetivo de educar pela arte. Sua metodologia não se centrava apenas na ação docente, mas os alunos eram incentivados a desenvolverem a análise e a leitura dos objetos artísticos. Inspirado pela Filosofia Idealista de Gentile, enfatiza para o professor a formação de seu espírito de mestre, apoiado em uma ampla cultura geral e não em uma formação baseada apenas na prática.

Suas experiências educacionais transformaram a Escola de Professores em um polo de animação cultural, para a cidade, tornando seu espaço palco de diversos acontecimentos artísticos, como concertos, peças de teatro e exposições, em uma estratégia que garantiu à instituição e a Erasmo Pilotto grande prestígio frente ao campo artístico e intelectual da Curitiba dos anos 1940.

Entretanto, apesar da autoridade conquistada na esfera pública, criou, em 1943, uma escola particular, o Instituto Pestalozzi, que tinha por objetivo ser uma escola laboratório, na qual Pilotto desenvolveria a idealidade de sua concepção pedagógica, afirmando que o Instituto era: “A única *Escola Nova* do Estado.” Apesar de sua curta existência, a instituição permitiu ao intelectual aplicar suas concepções educacionais baseadas nas ideias de Tolstoi, procurando da mesma forma que na Escola de Professores levar a criança a tomar contato com a produção artística, através de oficinas de artes plásticas e da apreciação de músicas e de peças de teatro. A escolha das obras refletia a concepção de Pilotto em seu caráter plural, pois no Instituto Pestalozzi as crianças tomavam contato com a obra de Viaro, de Ibsen e de Mozart, demonstrando que o critério de escolha não correspondia à ideia de obras modernas ou tradicionais, mas deveria ser uma arte elaborada e de alto valor educativo, classificada por Pilotto de arte longa, na qual a disciplina e a genialidade estariam juntas.

A intervenção no campo educacional, trazido pelos investimentos bem-sucedidos na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi, levou Pilotto a estabelecer uma ampla rede de sociabilidade com artistas e intelectuais locais, que lhe permitiu realizar as diversas ações analisadas neste trabalho. A partir do contato com Raul Gomes, tornou-se colaborador dos jornais *O Dia* e *Diário da Tarde*, escrevendo crônicas e textos de crítica de arte, além da coluna *Gurizada, vamos*

desenhar, demonstrando a valorização dada ao ensino do desenho para crianças. Nesses ensaios publicou suas concepções sobre arte e educação, sentindo o peso da crítica ao expor a ideia de proximidade do governo com a população, ideia que seria a tônica de sua atuação política como Secretário de Educação e Cultura. A participação no Gerpa, também com Gomes, garantiu ao intelectual uma maior inserção no campo literário, com a publicação de seu primeiro livro, *Emiliano*, em 1944, obra que abriu o caminho para o estudo biográfico e estético de outros artistas paranaenses, como João Turin (1953), Theodoro de Bona (1968) e Poty (1987).

Por seu reconhecimento no campo, foi convidado por Dalton Trevisan para criar a revista *Joaquim*. Partindo da ideia de renovação do meio artístico e literário paranaense, a opção de buscar a colaboração de Pilotto partiu da estratégia de garantir através do prestígio do intelectual a aceitação da revista. O grupo da *Joaquim* pretendia através de uma forçada polarização entre valores considerados modernos *versus* tradicionais trazer a interação de Curitiba com a produção dos grandes centros nacionais e internacionais. Posicionamento estético com o qual Pilotto não compartilhou, o que levou a sua saída da revista, preferindo uma posição conciliadora entre os valores modernos e tradicionais, posição compartilhada pelo grupo de intelectuais com quem mantinha contato. Pois, para Pilotto, não havia contradição em admirar a poesia simbolista de Emiliano Pernetá e o expressionismo das gravuras de Poty. Como se evidenciou nesta investigação, o intelectual manteve contato tanto com os grupos intelectuais e artísticos que representavam a tradição artística paranaense, quanto com grupos que representavam a modernidade artística do Estado.

Sua intervenção no campo artístico concentrou um grande número de ações, entre os anos de 1943 até 1948. Nesse período organiza as primeiras exposições de arte infantil, faz parte de grupos e associações que contribuíram para criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da Escola de Música e Belas Artes. Instituições que mobilizaram grupos de intelectuais e artistas em prol de sua criação e oficialização na estrutura pública.

O reconhecimento e ampliação de sua rede de sociabilidade foram responsáveis pelo convite realizado por Moisés Lupion, para a escrita do plano de governo, enquanto candidato ao governo estadual. Dois anos depois da vitória de Lupion é convidado a assumir cargo de Secretário de Educação e Cultura. Em sua trajetória, Pilotto ocupou diversos cargos de confiança e de indicação, tanto em

governos anteriores à Revolução de Trinta, como posteriores. Nesse sentido destaca-se que o capital social familiar e o conseguido através de sua atuação nos diversos espaços sociais por onde circulou foi determinante para que o educador pudesse ascender na esfera pública, chegando à Secretaria de Educação e Cultura.

Na posição de secretário, Pilotto confrontou as metodologias e concepções educacionais formuladas na Escola de Professores e Instituto Pestalozzi com a realidade das escolas do interior do Estado. Confronto que fez o intelectual adotar uma pedagogia relativa, que deveria levar em conta a realidade dos diversos tipos de escola, posicionamento que, como apontou Marach e Vieira (2007, p. 281), fez Pilotto estabelecer uma “clara distinção entre pedagogia e política educacional: enquanto a primeira discute os ideais de formação, a segunda se preocupa em estabelecer a possibilidade e a oportunidade de aplicação desses ideais.”

Após sua saída do cargo de secretário, Pilotto é afastado da Escola de Professores e nomeado como auditor do Tribunal de Contas do Paraná, movimento que objetivou possibilitar ao intelectual um ganho financeiro condizente com as posições institucionais ocupadas durante sua trajetória, embora o afastasse, pelo menos na esfera pública, do campo educacional. Movimento que levou Pilotto a modificar sua estratégia de intervenção no campo educacional e artístico; sua ação se concentrou na elaboração de seu pensamento pedagógico, filosófico e estético, através da publicação de diversas obras, que sistematizaram sua produção como educador, político e crítico de arte. Como reconhecimento de sua obra e de suas contribuições para o campo educacional, Pilotto recebe, em 1982, o título de professor *Honoris Causa* da UFPR, instituição na qual não pôde atuar por não possuir titulação universitária.

Apesar da intensa produção nas décadas de 1970 e 1980, as reflexões de Pilotto em relação ao papel da arte na educação não tiveram repercussão em âmbito nacional, como já foi apontado por Vieira (2001a) ao discutir a pedagogia pilottiana. Na década de 1950, o ideal das Escolinhas de arte torna-se o projeto escolhido pelo campo educacional para o ensino de arte, e, em âmbito local, as concepções de ensino de arte ficam a cargo de Viaro e do grupo do Centro Juvenil de Artes Plásticas, ao passo que na década de 1960, com os cursos de formação de professores, as teorias de Read e Lowenfeld tomam a hegemonia do pensamento educacional em arte no estado.

Nesse sentido, apesar de não haver a continuidade de suas concepções pedagógicas para a educação estética, a análise da obra de Pilotto permitiu ampliar a leitura sobre o ensino de arte no Paraná traçando suas relações com o campo artístico e educacional local.

FONTES

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

ARAÚJO, Adalice Maria de. Memórias à margem da História: Guido Viaro que Conheci. In: JUSTINO, M. J. **Guido Viaro: O Talento do Mestre**, Curitiba, 1997. Catálogo de Exposição.

CAMPOS, Ida Hannemann. Depoimento sobre o professor Guido Viaro. In: ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Guido Viaro: o talento do mestre**. Curitiba, 1997. Catálogo de Exposição.

GALERIA Cocaco. **Retrospectiva de Osvaldo Lopes**. Curitiba, 1983. Catálogo de Exposição.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. **Mestres & Mestres**. Curitiba, 1997. (texto digitado)

PARANÁ. **1º Exposição de pintura**: Do Centro Juvenil de Artes Plásticas. Curitiba, SEC, 1953. Catálogo de Exposição.

DOCUMENTOS OFICIAIS

PARANÁ. Decreto n.º 459, de 16 fev. 1933. Arquivo Biblioteca Publica do Paraná.

_____. Decreto n.º 6.150. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 22 mar. 1938.

_____. Decreto n.º 6.597. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 22 mar. 1938.

_____. Decreto n.º 8.862. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jan. 1950.

_____. Decreto n.º 8.862. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1950.

_____ e Secretaria de Educação e Cultura. **Programas de Experiência para Jardim de Infância**, Curitiba, 1950. Arquivo Museu de Arte Contemporânea.

ENTREVISTAS

AUDIOVISUAL

BAMERINDUS. Entrevista com Helena Kolody. Curitiba: Arquivo MIS, 1988. 2 cassetes (75 min). son., estéreo.

BAMERINDUS. Entrevista com Erasmo Pilotto. Curitiba: Arquivo MIS, 1988. 1 cassetes (75 min). son., VHS NTSC.

MIS. Entrevista com Helena Kolody. Curitiba: Arquivo MIS, 198-. 1 cd (60 min). son., estéreo.

MIS. Entrevista com Osvaldo Pilotto. Curitiba: Arquivo MIS, 197?. 2 cassetes. (60 min). son., estéreo.

TRANSCRITAS

JUSTEN, Chloris Casagrande. Entrevista concedida a Marilda Iwaya. Curitiba: 2000.

KOLOGY, Helena. Entrevista concedida a Marilda Iwaya. Curitiba: 2000.

MARTINS, Wilson. Entrevista concedida a Luiz Carlos Soares Oliveira. Curitiba: 2005.

VELLOZO, Radhail Grein. Informações concedidas a Rossano Silva. Curitiba: 2008.

MANUSCRITOS E TEXTOS NÃO PUBLICADOS

Assentamento de Lentes, professores e diretores. Curitiba: Centro de Documentação do Colégio Estadual do Paraná, 1941. Manuscrito.

ATAS da Congregação dos Lentes do Ginásio Paranaense. Curitiba: Centro de Documentação do Colégio Estadual do Paraná, 1948. Manuscrito.

EMBAP. Regulamento. Curitiba: Arquivo Embap, 1948. Datilografado.

_____. Relatórios de verificação para efeito de Reconhecimento - cursos: Musica, Pintura, Escultura. Curitiba: Arquivo Embap, 1954. Datilografado.

GOMES, Raul. **Origem do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Arquivo MAC, 195?. Datilografado.

_____. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, ago. 1965. Datilografado.

KOCH, Emma. **Atividade posterior à 1952**. Curitiba: Arquivo MAC, pasta Emma Koch, 13 nov. 1952. Manuscrito.

PILOTTO, Erasmo. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, ago. 1965. Datilografado.

_____. Correspondência destinada a Adalice Araújo. Curitiba: Arquivo MAC, pasta Erasmo Pilotto, 13 out. 1974. Manuscrito.

_____. Criação da Escola Moderna Dario Vellozo. Curitiba: Arquivo INP, 195-. Manuscrito.

PILOTTO, Osvaldo. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, ago. 1965. Datilografado.

SEÇÃO de Documentação Paranaense. **Sebastião Paraná de Sá Sotto Maior**. Curitiba: Arquivo BPP, 20 out. 1964. Datilografado.

LIVROS

GOMES, Raul. **Sugestões para uma história da literatura do Paraná**. s. ed., 1936.

HOLZMANN, Epaminondas. **Cinco Histórias Convergentes**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2003.

PESTALOZZI, Johann Heinrich. **Cartas sobre educação infantil**. Org. Cabanas, José M. Quintana. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

PILOTTO, Anita. **Erasmus um educador de alma romântica**. Curitiba, 1987.

PILOTTO, Erasmo. **Emiliano**. Curitiba: Gerpa, 1945.

_____. **Prática de Escola Serena**. Curitiba: 1946;

_____. **A Educação é Direito de Todos**. Curitiba: 1952;

_____. **Que se exalte em cada mestre um sonho**. 2º ed. Curitiba: 1973.

_____. **Obras I**. Curitiba: 1973b.

_____. **Obras II**. Curitiba: 1976.

_____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental I**. Curitiba: 1982.

_____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental II**. Curitiba: 1982.

_____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental III**. Curitiba: 1984.

_____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental IV**. Curitiba: 1984.

_____. **O Mural Redondo**. Curitiba: 1987

_____. **Erasmus Pilotto**. (org.) Hélio de Freitas Puglielli. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

_____. **Autobiografia**. (org.) Denise Grein Santos. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

STRAUBE, Ernani Costa. **Guido Straube**: Perfil de um professor (1890-1937). Curitiba: Editora Gráfica Expoente, 1992.

TOLSTOI, Leon. **L.N. TOLSTÓI**: Obras Pedagógicas. Moscovo: Editora Progresso, 1988.

_____. **O que é arte?** Trad.: Bete Toril. São Paulo: Ediouro, 2002.

TOURINHO, Luiz Carlos Pereira. **Toiro Passante III**: Tempo de republica Velha. Curitiba: Gráfica editora Rocha, 1990. Estante Paranista, nº 34.

PERIODICOS: JORNAIS

I Salão Paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 2 dez. 1946

III Salão Paranaense de Arte. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 3 dez. 1946

A recepção do Prof. Pilotto. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 27 jul. 1932, p. 2.

A recepção do Prof. Pilotto: As exigências política – didacticas e technicas do Dr. Octavio da Silveira. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 27 jul. 1932, p. 1.

A recepção do Prof. Pilotto. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 28 jul. 1932, p. 1.

Amigos da Escola. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 20 abr. 1932, p. 2.

A Technica no Ensino do Paraná: A Plataforma do Snr. Manoel Ribas. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 11 jun. 1932, p. 1.

CADILHE, J. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 20 jan. 1930. p. 1-2.

CARNEIRO, Milton E. Quando começou a derrocada. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 14 fev. 1960.

CODATO, Adriano Nervo. A década de 1930. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 ago. 2002.

CORREIA JR. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 20 jan. 1930. p. 1 e 8.

Decretos do Sr. Interventor Federal. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 13 abr. 1932, p. 4.

Diário da Tarde. Curitiba, 12 abr. 1930.

ESTADO do Paraná. Curitiba: 9 mar. 1973.

FRANÇA, Seraphim. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 20 jan. 1930. p. 1 e 8.

FERNANDES, Hellê Vellozo. Erasmo Pilotto – lembranças. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 31 maio 1992.

Gomes, Raul. Uma grande iniciativa artística. **O Dia**. Curitiba, 8 jun. 1946, p. 4.

_____. O Espírito do Velho Ginásio. **O Dia**. Curitiba, 2 jun. 1946, p. 4.

_____. Concertos Populares. **O Dia**. Curitiba, 4 jun. 1946, p. 4.

_____. O Paraná não tem Glória. **O Dia**. Curitiba, jun. 1946.

_____. Uma campanha árdua. **O Dia**. Curitiba, 3 jun. 1946, p. 4.

_____. Escola Normal Rural. **O Dia**. Curitiba, 2 ago. 1946, p. 4.

J.F. Comentários. **O Dia**. Curitiba, 02 jul. 1946, p. 4.

Joaquim, **Gazete do Povo**, Curitiba, 1 ago. 1946.

MACAGGI, Ada. FRANÇA, Seraphim. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 20 jan. 1930. p. 1 e 4.

MESQUITA, Alcindo. Gerpa, Raul Gomes e a Granfinagem do Country. **O Dia**. Curitiba, 4 jul. 1946, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Os bons tempos do Paraná de 24. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 16 maio 1980.

_____. Um pouco mais dos bons tempos do Paraná de 24. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 maio 1980.

_____. Atlântico lembra os velhos mestres. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 jun. 1980.

_____. Erasmo o Educador. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 abr. 1988.

Nomeado o novo director da Escola Normal de P. Grossa. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 2 mar. 1932, p. 1.

O Sociólogo Venturino na Escola Normal. Discurso do Prefeito Municipal. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa: 19 jul. 1932, p. 1.

PILOTTO, Erasmo. Gandhi: O seus esforço pela emancipação da Índia. **Diário da Tarde**. Curitiba, 07 maio 1930.

_____. Para um código de refinamento: A propósito de Francisco da Fontoura Barreto. **Diário da Tarde**. Curitiba, 1942.

_____. Nossa Coluna: Homens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 09 fev. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba 16 fev. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Pose Três. **Diário da Tarde**. Curitiba, 01 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Palestras. **Diário da Tarde**. Curitiba, 04 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Festas Escolares. **Diário da Tarde**. Curitiba, 11 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Homens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 05 abr. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Verde. **Diário da Tarde**. Curitiba, 12 abr. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Aspectos de Curitiba. **Diário da Tarde**. Curitiba, 05 maio. 1944, p. 1.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 18 maio 1946. p.4.

_____. Cultura artística: Artur Nísio está de Volta! **O Dia**. Curitiba, 23 maio 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 25 maio 1946. p.4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 4 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 8 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 15 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 22 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 29 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 6 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 13 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 20 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 27 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 3 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 10 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 24 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 31 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 7 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 14 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 21 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 5 out. 1946. p. 4.

PILOTTO, Valfrido. Seu *Joaquim*, um pobre diabo – bilhete apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 abr. 1946.

_____. Galeria dos valores intelectuais do Paraná. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 1949. Pasta de biografias BPP.

_____. O significado de Sebastião Paraná. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 nov. 1964.

_____. Quando uma biografia desvenda uma escalada imarcescível. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 30 out. 1987.

Professores Designados. **O Dia**. Curitiba, 28 maio 1946. p. 3.

RATACHESKI, Ali. Erasmo Pilotto. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 ago. 1994, p. 10.

REBOUÇAS, José. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 26 jan. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 02 fev. 1944, p. 1.
RODRIGO JR. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 16 jan. 1930. p. 1 e 8.

SA' BARRETO, Octavio. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 14 jan. 1930. p. 1.

SAMPAIO, Maria Ferraro. Memória-Paraná (XXVIII): Raul Rodrigues Gomes. **Indústria e Comercio**. Curitiba, 22 abr. 1989.

_____. Memória-Paraná (XXIX): Raul Rodrigues Gomes. **Indústria e Comercio**. Curitiba, 28 abr. 1989.

SANTOS, Denise Grein. Erasmo Pilotto – o educador paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 maio 1989.

SABÓIA. Recorte de jornal. Curitiba. BBP, 195-.

TACLA, Paulo. O “Diário da Tarde” e a nova geração intelectual do Paraná. **Diário da Tarde**. Curitiba, 20 jan. 1930. p. 2.

REVISTAS

JOAQUIM. Curitiba, ano 1, nº 1, abr. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 2, jun. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 3, jul. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 4, set. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 7, dez. 1946.

JUSTEN, Chloris Casagrande. Erasmo Pilotto. **A Lâmpada.** Curitiba, ano LX, nº 208-211, jan.-dez. 1992, p. 2-5.

PILOTTO, Erasmo. A Antiga Escola Normal. **A voz da Escola.** Curitiba, nº 3, 1981, p. 23-26.

_____. Nobres Mulheres. **A Lâmpada.** Curitiba, ano LIV, nº 188-189, jan.-dez. 1984, p. 7-8.

_____. A Escola de Hoje e a Escola de Amanhã. **A Lâmpada.** Curitiba, ano LXXIII, nº 256-259, jan.-dez. 2005, p. 6-8

RATACHESKI, Ali. Erasmo Pilotto. **A Lâmpada.** Curitiba, ano LX, nº 208-211, jan.-dez. 1992, p. 8-12.

VELLOZO, Radhil Grein. Escola Moderna Dario Vellozo. **A Lâmpada.** Curitiba, ano XXIX, nº 102-103, jan.-dez. 1959. p. 41-42.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Lúcia de. **Educação, Cultura e Modernidade: O projeto formativo de Dario Vellozo (1906-1918).** Curitiba: 2002. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. Dario Vellozo e a escola moderna: a renovação do pensamento educacional do Paraná. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná.** Curitiba: Ed. da UFPR, 2007. p. 191-216.

ANTONIO, Ricardo Carneiro. **O ateliê de arte de Alfredo Andersen – 1902-1962.** Curitiba: 2001. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea.** Secretaria de Estado do Planejamento, Curitiba, ano 3, n. 12, jan./mar. 1980.

_____. **Dicionário de Artes Plásticas no Paraná.** Curitiba: Edição do Autor, 2006. V1.

BARBOSA, A. M. **Arte-educação: Conflitos/acertos**. 3º. ed. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1986.

_____. **Recorte e Colagem: A influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Sonho e invenção do Paraná: Geração simbolista e a construção de identidade regional**. São Paulo, 2001, Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOIA, Wilson, HOERNER JR, Valério e VARGAS, Túlio. **Academia Paranaense de Letras**. Curitiba: Posigraf, 2001.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. **A economia das trocas lingüísticas: O que falar quer dizer**. São Paulo: EDUSP, 1996b.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5 ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

BRANDÃO, Zaia. **A intelligentsia educacional: um percurso com Paschoal Lemme: Por entre memórias e as histórias da escola nova no Brasil**. Bragança Paulista: EDUSF, 1999.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAMPOS, Nevio de. **Laicato Católico: O papel dos intelectuais no processo de organização do projeto formativo da Igreja Católica no Paraná**. Curitiba, 2002, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. Intelectuais católicos e a educação no Paraná nas décadas de 1920 e 1930. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007, p. 175-190.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **Molde Nacional e Forma Cívica: Higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação**. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, Niltonci B. **Do Centro Commercio e Industria ao Selo Social**. Ponta Grossa: Editora URP, 2006.

COSTA, Maria José Franco da (org.). **A dimensão de um homem**: Lysimaco Ferreira da Costa – o educador. Curitiba: Imprensa da UFPR. 1987.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná. Curitiba: Livraria e ed, Chain, 1991.

FERRAZ, M. H. C. de T. e FUSARI, M. F. de R. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Ed. Cortez, 2000.

HORTA, José Silveiro Baia. **A educação na Itália fascista**: A reforma Gentile (1926-1927). In: IV Congresso da Sociedade Brasileira de História da Educação, 2006. Anais do IV Congresso da Sociedade Brasileira de História da Educação. p. 1-10. Goiania.

IORIO, Regina, **Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba na década de 1920**. Curitiba, 2003. Tese (Doutorado em História do Brasil). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

IWAYA, Marilda. **Palácio da Instrução**: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto (1940-1960). Curitiba, 2001, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

JUSTINO, Maria José. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: _____. **Tradição/contradição**. Curitiba, 1986. p. 69-106.

_____. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, 1995.

LAMEGO, Valéria. A musa contra o ditador. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 ago. 1996.

LÔBO, Yolanda Lima. Cecília Benevides de Carvalho Meireles In: FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque e BRITTO, Jader de Medeiros (org.). **Dicionário de educadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MEC-Inep-Compêd, 2002. p. 237-247.

LOWENLD, V. **A criança e sua arte**: Um guia para os pais. 2º ed. português. Tradução: Miguel Maillat. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1977.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas da Educação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. vol 04

MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck. **A formação do professor e a organização social do trabalho**. Curitiba: UFPR, 1997.

MORENO, Jean Carlo. **Inventando a Escola, Inventando a Nação: Discursos e Práticas em torno da escolarização Paranaense (1920-1928)**. Curitiba, 2003, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. Intelectuais na década de 1920: César Prieto Martinez e Lysimaco Ferreira da Costa à frente da instrução pública no Paraná. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007, p. 41-65.

NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. **Revista do Programa de estudos de pós-graduação em história e do departamento de história da PUC**. São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28.

NÓVOA, A. A imprensa de educação e ensino: concepção e organização do repertório português. In: CATANI, D. B.; BASTOS, M. H. C. (Org.) **Educação em Revista: a imprensa periódica e a história da educação**. São Paulo: Escrituras, 2002.

NUNES, Clarice. **Anísio Teixeira: a poesia da ação**. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2000.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Soares. **Joaquim contra o Paranismo**. Curitiba, 2005, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

OLIVEIRA, M. C. M. de e SIMÃO, G. T. Arte e Cultura Escolar: Iniciativas na Arte-educação. In: **Caderno de Pedagogia** / Departamento de Educação. Curso de Pedagogia. Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda, 2006. v. 11, n. 11. p. 105-127.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: BORDIEU, P. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

OSINSKI, Dulce. **Ensino da Arte: Os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. Curitiba, 1998, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. **Arte, História e Ensino – Uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação**. Curitiba, 2006, Tese (Doutorado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação**. 30ª Reunião anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007.

_____. Gurizada, vamos desenhar! Arte e modernidade no projeto educacional de Erasmo Pilotto (1943-1951). In.: Revista Digital Art, nov. 2008, ano VI, n. 10.

_____. Dimensões educativas em arte de Guido Viaro. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007, p. 67-98.

RAGAZZINI, Dario. Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação? **Educar em revista**, Curitiba: Ed. da UFPR, n. 18, p. 13-28, 2001.

READ, Herbert. Íntegra da introdução para o catálogo da Exposição de Desenhos Escolares da Grã-Bretanha, organizada pelo British Council, no Brasil, em 1941. In: INEP. **Escolinha de Arte do Brasil**. Brasília, 1980. Coordenação de Augusto Rodrigues. p. 27-30.

_____. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RODRIGUES DA SILVA, Helenice. **Fragmentos da história intelectual**: entre questionamentos e perspectivas. Campinas: Papirus, 2002.

ROSA, Maria Cristina. **A formação de professores de arte**: Diversidade e complexidade pedagógica. Florianópolis: Insular. 2005.

SALTURI, Luis Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites**: Trajetória do Artista-Cientista. Curitiba, 2007, Dissertação (Mestrado em Sociologia). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Industrias do Paraná**: O projeto de Ensino de Artes e Ofícios de Antonio Mariano de Lima. Curitiba, 1886-1902. Curitiba: 2004. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro: Anped, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA, Rossano. **O CAPE e a formação do professor de arte nos anos de 1964 a 1975 em Curitiba**. Curitiba: 2002. Monografia (Especialização em Fundamentos do Ensino de Arte). Departamento de Pós-graduação, Faculdade de Artes do Paraná.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Emma Koch e a implantação das Escolinhas de Arte na rede oficial de ensino**. Curitiba: 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

SIRINELLI, Jean François. As elites culturais. In. RIOUX, Jean-Pierre e Sirinelli, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa. 1998. p259-278.

_____. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.p. 231-269.

SOUZA, Ana Lúcia Martins de. **Formação em serviço para professores primários da rede pública estadual do Paraná**: Os modelos e as práticas de ensinar (1970-1989). Curitiba, 2002, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O Movimento da Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto. **Educar em revista**, Curitiba: Ed. da UFPR, n. 18, p. 53-73, 2001a.

_____. **Erasmo Pilotto e a Escola Nova no Paraná**. In: V Congresso Ibero Americano de Historia de la Educación Latino Americana, 2001b. Anais do V Congresso Ibero Americano de Historia de la Educación Latino Americana. p. 1-`10. Costa Rica.

_____. Erasmo Pilotto. In: FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque e BRITTO, Jader de Medeiros (org.). **Dicionário de educadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MEC-Inep-Comped, 2002. p. 296-300.

_____. Jornal Diário como fonte e como tema para a pesquisa em História da Educação: um estudo da relação entre intelectuais, educação e modernidade. In: Marcus Aurélio Taborda de Oliveira. (Org.). **Cinco estudos em História e Historiografia da Educação**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007a, v. 1, p. 11-40.

_____. Intelectuais e o Discurso da Modernidade na I Conferência Nacional de Educação (Curitiba-1927). In: Bencostta, Marcus Levy Albino (org.). **Culturas escolares saberes e práticas educativas**: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007b, p. 379-400.

_____ e Marach, Caroline Baron. Escola de Mestre único e a escola serena: realidade e idealidade no pensamento de Erasmo Pilotto. In.: _____. (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007c, p. 269-291.

_____. **Intelectuais, Educação e Modernidade**: da Escola Moderna ao Movimento pela Escola Nova (1900-1950). Arquivo digital. 2007d.

ZWEIG, Stefan. **O pensamento vivo de Tolstói**. São Paulo: Martins, 1942.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ATOL de Bikini. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Atol_de_Bikini>. Acesso em: 12 fev. 2008.

CULTURA Inglesa. A Cultura Inglesa em Curitiba. Disponível em: <<http://www.culturainglesacuritiba.com.br>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

CASA João Turin. Quem foi João Turin. Disponível em:
<<http://www.pr.gov.br/turin/quem.html>>. Acesso em 03 mar. 2008.

COLÉGIO Estadual do Paraná. Memória e História. Disponível em:
<http://www.cep.pr.gov.br/modules/conteudo_mh/conteudo.php?conteudo_mh=9>.
Acesso em 12 fev. 2008.

DANTON Trevisan. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dalton_Trevisan>. Acesso em 10 fev. 2008.

DE BONA. Um brasileiro na Itália. Disponível em:
<<http://www.pitoresco.com.br/brasil/debona/debona.htm>>. Acesso em 24 fev. 2009.

EXPRESSIONISMO. 2005. In: Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais, Termos e conceitos. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3784>. Acesso em 14 maio 2008.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. 1996. In.: Arquivo Histórico Regional. Disponível em:
<http://www.upf.br/ahr/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=4>.
Acesso em 12 fev. 2009.

MARTMA Gandhi, Cronologia. Disponível em:
<<http://www.gandhi.hpgvip.ig.com.br/cronologia.html2008>>. Acesso em: 03 maio 2008.

POTY. In: Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3077&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em 20 fev. 2008.

ANEXO 1

CRONOLOGIA DE OBRAS PUBLICADAS DE ERASMO PILOTTO

1940 – *Oração de Paraninfo*

Oração proferida em 23 de novembro de 1939, Pilotto era professor da Escola de Professores nesse momento.

1945 – *Emiliano*

Obra editada pelo Gerpa, no momento que Pilotto colaborava com Raul Gomes na produção e edição do grupo. Primeira obra da série Estudos Paranaenses.

1946 – *Prática da Escola Serena*

Obra síntese das experiências educacionais de Pilotto como assistente-técnico na Escola de Professores e Instituto Pestalozzi. Sua publicação ocorreu no ano que Pilotto atuou como redator do plano de governo de Moisés Lupion, que concorria para o governo estadual. Vitorioso na eleição, Lupion convoca Pilotto para trabalhar no governo em 1947, sendo colocado à disposição do Palácio do Governo.

1949 – *Reorganização do ensino secundário*

Obra publicada durante a gestão de Pilotto como secretário de Educação e Cultura. O livro é a publicação da oração de paraninfo, pronunciada por Pilotto, em 5 de novembro de 1949, por ocasião da colação de grau das normalistas da Escola Normal de Jacarezinho.

1952 – *A educação e direito de todos*

Obra publicada após a saída de Pilotto da Secretaria de Educação e Cultura. Da mesma forma que a obra *Prática da Escola Serena*, o livro *A educação e direito de todos* é uma síntese das experiências educacionais de Pilotto, sistematizando as experiências desenvolvidas na gestão como secretário, especialmente do projeto das Escolas Normais Regionais, além da experiência na Escola Moderna Dario Vellozo.

1953 – *João Turin*

A obra é a publicação do discurso póstumo proferido por Pilotto, em 10 de julho de 1949, no enterro do escultor João Turin. Pilotto, além de amigo de Turin, fez o discurso em nome do Governo do Estado do Paraná, na figura de Secretário de Educação e Cultura. O livro faz parte da série Estudos Paranaenses.

1954 – *Temas de Educação de nosso tempo: Teleologia pedagógica*

Paralelamente ao projeto do livro *Temas de Educação de nosso tempo*, Pilotto funda, em 1953, a Escola Paranaense de Pedagogia, destinada a ser uma escola de metodologia, prestando assessoria sobre o método desenvolvido por Pilotto no período como secretário de educação e cultura.

1954 – *A educação no Paraná: Síntese sobre o ensino público elementar e médio*

Obra editada pelo Ministério da Educação e Cultura a pedido de Anísio Teixeira.

1958 – *Problemas abertos no estudo de sistemas escolares para o Brasil*

O livro foi editado pela Associação de Estudos Pedagógicos, fundada por Pilotto, em 1956. Tinha por finalidade a difusão da metodologia desenvolvida na Escola Moderna Dario Vellozo. A associação durou até o ano de 1970 e publicou alguns livros e um periódico denominado *Revista de Pedagogia*.

1959 – *Situações do desenvolvimento brasileiro e educação*

É o terceiro livro publicado pela Associação de Estudos Pedagógicos. O primeiro foi a obra de Samuel Guimarães da Costa, *Áreas de desenvolvimento do Paraná e a Educação*. O segundo livro da associação foi a obra de Pilotto, *Problemas abertos no estudo de sistemas escolares para o Brasil* (1958).

1960 – *Direito à educação*

Quarto livro publicado pela Associação de Estudos Pedagógicos.

1960 – *Prioridades financeiras para o ensino paranaense*

A obra teve colaboração de Wilson Martins e constitui-se da contribuição do Paraná na XIII Conferência Nacional de Educação, promovida pela Associação Brasileira de Educação – ABE.

1964 – *Organização e metodologia do ensino na 1ª série primária: Um caminho para o aperfeiçoamento da escola pública primária nos países em desenvolvimento*

É a nona obra publicada pela Associação de Estudos Pedagógicos.

1965 – *Graal*

Coletânea de discursos de formatura. Publicação da Associação de Estudos Pedagógicos.

1965 – *Fatos e expectativas novas na educação na América Latina*

Conforme Pilotto (2004, p. 111), o livro seria a justificativa sociológica da obra *Organização e metodologia do ensino na 1ª série primária*. Publicação da Associação de Estudos Pedagógicos.

1966 – *Problemas de educação*

Publicação da Associação de Estudos Pedagógicos.

1967 – *Que se exalte em cada mestre um sonho*

Nova coletânea de discursos de formatura dirigidos a diferentes turmas de normalistas saídas das Escolas Normais do Paraná. As orações foram proferidas entre os anos de 1939 e 1966. A obra teve mais três edições publicadas nos anos de: 1973, 1977 e 1987. Publicação da Associação de Estudos Pedagógicos.

1968 – *Para um humanismo individualista*

Nesse ano Pilotto voltaria à Escola de Professores, naquele momento Instituto de Educação, para ministrar um curso de aperfeiçoamento para professores da 1ª série primária. Publicação da Associação de Estudos Pedagógicos.

1968 – Theodoro de Bona

Obra integrante da série Estudos Paranaenses.

1969 – Dario Vellozo: Cronologia

Obra integrante da série Estudos Paranaenses.

No ano de 1970 foram encerradas as atividades da Associação de Estudos Pedagógicos, o que contribui para o afastamento de Pilotto do campo educacional e uma diminuição de sua produção bibliográfica, embora, para Puglielli (1996, p. 30), a década de 1970 possa ser considerada como a de plenitude intelectual de Pilotto, apesar do esmorecer de sua atividade educacional.

1973 – Obras I

Reúne os livros: *Temas da Educação de nosso tempo* (1954), *Direito à educação* (1960) e *Para um humanismo individualista* (1968). Além da publicação da obra inédita *Pequenos Ensaio*s.

1973 – Ofélia

Conto publicado em parceria com Anita Camargo Pilotto.

1973 – Mallarmé: carta a Colombo de Souza

Publicação de correspondência endereçada a Colombo de Souza, datada de outubro de 1972. A obra teve mais duas edições: 1976 (publicada no volume dois de *Obras*) e 1983.

1976 – Obras II

Reúne os livros da série de estudos paranaenses: *Emiliano*, *Dario Vellozo*, *João Turin* e *Theodoro de Bona*, mais a obra *Mallarmé*. Além dos livros inéditos: *Notas sobre Spinoza* e *Poeira do Quotidiano*.

1980 – Informe sobre treinamento de mestres e alfabetização

A década de 1980 é a fase final da produção de Pilotto.

1982 – Apontamentos para uma pedagogia fundamental v. 1 e 2

No ano de 1982 Pilotto recebe o título de professor *honoris causa* da UFPR. O volume 3 e 4 dos *Apontamentos para uma pedagogia fundamental* foram publicados em 1985.

1983 – Mestre de Meninos

Publicação realizada pelo Setor de Educação da UFPR. Trata-se do discurso proferido por Pilotto ao receber o título de professor *honoris causa*. A obra foi reeditada em 1984.

1987 – Mural redondo

Obra integrante da série Estudos Paranaenses. Última obra escrita por Pilotto.

ANEXO 2**ESPAÇOS DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO NO CAMPO ARTÍSTICO E EDUCACIONAL****FORMAÇÃO**

1917 - Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva.

1922/26 - Ginásio Paranaense (atual Colégio Estadual do Paraná).

1927/28 - Escola Normal de Curitiba (atual Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto).

1927 - Centro de Cultura Filosófica.

1928 - Centro de Cultura Pedagógica.

CAMPO ARTÍSTICO

1944 – Sociedade Artística Brasília Itiberê – SCABI, com Raul Gomes e Adriano Robine.

1944 – Grupo Editorial Renascimento do Paraná – Gerpa, com Raul Gomes.

1946 – Revista Joaquim, com Dalton Trevisan, Poty e Guido Viaro.

1944 – Salão Paranaense de Belas Artes, em conjunto com diversas instituições culturais e artistas curitibanos.

1943 e 1944 – Exposições de Arte Infantil, em conjunto com Raul Gomes, Guido Viaro, Osvaldo Lopes e Theodoro de Bona.

1948 – Escola de Música e Belas Artes – Embap, em conjunto com diversas instituições culturais e artistas curitibanos.

CAMPO EDUCACIONAL

1929-1930 – Escola Normal de Paranaguá, professor.

1931 – Grupo Escolar Professor Brandão, diretor.

1932 – Escola Normal de Ponta Grossa, professor e diretor.

1933-1947 – Escola Normal de Curitiba (Escola de Professores), professor e assistente técnico.

1943-1945 – Instituto Pestalozzi, proprietário e professor.

1949-1951 – Secretaria de Educação e Cultura, secretário.

1952 – Escola Moderna Dario Vellozo, professor.